This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A 1,045,947

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.

PROTECTORAT:
Se. Kön. Hoheit
GROSSHERZOG KARL ALEXANDER
von Sachsen.

PROTECTORAT:
Se. Kön. Hoheit
PRINZ GEORG
von Preussen.

DAS CURATORIUM:

Dr. Rudolf v. Gneist,
Wirkl. Geh. Oberjustizrath,
ordentl. Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Prof. A. v. Werner,
Director der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Dr. C. Werder,
Geh. Regierungsrath, Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Dr. H. Brugsch,
Kaisl. Legationsrath und Professor.

Adolf Hagen,
Stadtrath.

STATUT:

§. 1. Jeder Litteraturfreund, welcher dem *Allgemeinen Verein für Deutsche Litteratur* als Mitglied beizutreten gedenkt, hat seine desfallsige Erklärung an eine beliebige Buchhandlung oder an das Bureau des Vereins für Deutsche Litteratur in Berlin W., Steglitzerstr. 90, direct zu übermitteln.

§. 2. Die Mitglieder verpflichten sich zur Zahlung eines Serienbeitrages von Achtzehn Mark Reichs-Währung, der vor oder bei Empfang des ersten Bandes der Serie zu entrichten ist. (Für die Serie I—IV betrug derselbe 30 Mark pro Serie.)

§. 3. Jedes Mitglied erhält in der Serie vier Werke aus der Feder unserer beliebtesten und hervorragendsten Autoren. Die Bände haben durchschnittlich einen Umfang von 20—26 Bogen, zeichnen sich durch geschmackvolle Druckausstattung und höchst eleganten Einband aus und gelangen in Zwischenräumen von 2—3 Monaten zur Ausgabe.

§. 4. Die Vereins-Publikationen gelangen zunächst nur zur Versendung an die Vereinsmitglieder und werden an Nichtmitglieder erst später und auch dann nur zu bedeutend erhöhtem Preise (à Band 6—8 Mk.) abgegeben. Der sofortige Umtausch eines neu erschienenen Werkes gegen ein anderes, früher erschienenes, ist gestattet.

§. 5. Ein etwaiger Austritt ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Serie der betreffenden Buchhandlung resp. dem Bureau des Vereins anzuzeigen.

§. 6. Die Geschäftsführung des Vereins leitet Herr Verlagsbuchhändler **Dr. Hermann Paetel** in Berlin selbstständig, sowie ihm auch die Vertretung des Vereins nach innen und aussen obliegt.

Jeder Band von Serie V an ist elegant in Halbfranz mit vergoldeter Rückenpressung gebunden.

Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, sowie das Bureau des Vereins in Berlin, W., Steglitzerstrasse 90, nehmen Beitritts-Erklärungen entgegen.

Digitized by Google

In den bisher erschienenen Serien I—XIV gelangten nachstehende Werke zur Versendung:

Serie I

Bodenstedt, Fr., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's.

Hanslick, Eduard, Die moderne Oper.

Löher, Franz v., Kampf um Paderborn 1597—1604.

Osenbrüggen, E., Die Schweizer. Daheim und in der Fremde.

Reitlinger, Edm., Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

Schmidt, Adolf, Historische Epochen und Katastrophen.

Sybel, H. v., Vorträge und Aufsätze.

Serie II

Auerbach, Berthold, Tausend Gedanken des Collaborators.

Bodenstedt, Fr., Shakespeare's Frauencharaktere.

Frenzel, Karl, Renaissance- und Rococo-Studien.

Gutzkow, Carl, Rückblicke auf mein Leben.

Heyse, Paul, Giuseppe Giusti, Gedichte.

Hoyns, Georg, Die alte Welt.

Richter, H. M., Geistesströmungen.

Serie III

Bodenstedt, Fr., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

Büchner, Ludwig, Aus dem Geistesleben der Thiere.

Goldbaum, W., Entlegene Culturen.

Lindau, Paul, Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten.

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

Vambéry, Hermann, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Serie IV

Dingelstedt, Franz, Literarisches Bilderbuch.

Büchner, Ludwig, Liebesleben in der Thierwelt.

Lazarus, M., Ideale Fragen.

Lenz, Oscar, Skizzen aus Westafrika.

Strodtmann, Ad., Lessing. Ein Lebensbild.

Vogel, H. W., Lichtbilder nach der Natur.

Woltmann, Alfred, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Serie V

Hanslick, Eduard, Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper" II. Theil.)

Cassel, Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

Werner, Reinhold, Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

Lauser, W., Von der Maladetta bis Malaga. Zeit- und Sittenbilder aus Spanien.

Serie VI

Lorm, Hieronymus, Der Abend zu Hause.

Schmidt, Max, Der Leonhardsritt, Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

Genée, Rudolf, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

Kreyssig, Friedrich, Literarische Studien und Charakteristiken.

Digitized by Google

Serie VII

Weber, M. M., Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.

Ompteda, Ludwig, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.

Hopfen, Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

Das moderne Ungarn. Herausgegeben von Ambros Negényi.

Serie VIII

Ehrlich, H., Lebenskunst und Kunstleben.

Hanslick, Eduard, Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper" III. Theil.)

Reuleaux, F., Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Klein, Hermann, J., Astronomische Abende. Geschichte und Resultate der Himmels-Erforschung.

Serie IX

Brahm, Otto, Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

Egelhaaf, G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

Jastrow, J., Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekr. Werk.)

Gottschall, Rudolf v., Literarische Todtenklänge u. Lebensfragen.

Serie X

Preyer, W., Aus Natur- und Menschenleben.

Jähns, Max, Heeresverfassungen und Völkerleben. Eine Umschau.

Lotheissen, Ferdinand, Margarethe von Navarra.

Hanslick, Eduard, Concerte, Componisten u. Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre.

Serie XI

Gneist, Rudolf, Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Güssfeldt, Paul, In den Hochalpen. Erlebnisse aus den Jahren 1859—1885.

Meyer, M. Wilhelm, Kosmische Weltansichten. Astronomische Beobachtungen und Ideen aus neuester Zeit.

Brugsch, H., Im Lande der Sonne. Wanderungen in Persien.

Serie XII

Meyer, Jürgen Bona, Probleme der Lebensweisheit. Betrachtungen.

Herrmann, Emanuel, Cultur und Natur. Studien im Gebiete der Wirthschaft.

Büchner, Ludwig, Thatsachen und Theorien aus dem naturwissenschaftlichen Leben der Gegenwart.

Hanslick, Eduard, Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper" IV. Theil.)

Digitized by Google

Serie XIII

Geffcken, F. H., Politische Federzeichnungen.

Lesseps, Ferdinand von, Erinnerungen.

Meyer, M. Wilhelm, Die Entstehung der Erde und des Irdischen.

Bodenstedt, Friedrich, Erinnerungen aus meinem Leben.

Serie XIV

Falke, Jacob von, Aus dem weiten Reiche der Kunst.

Herrmann, Emanuel, Sein und Werden in Raum und Zeit.

Henne am Rhyn, O., Kulturgeschichtliche Skizzen.

Preyer, W., Biologische Tagesfragen.

Serie XV

Es ist erschienen:

Hanslick, Ed., Musikalisches und Litterarisches (der Modernen Oper V. Theil).

Ferner werden erscheinen:

Bodenstedt, Fr., Erinnerungen aus meinem Leben. II. Theil.

Hellwald, Fr. von, Die Welt der Slawen.

Kugler, B. von, Problematische Naturen.

Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.

Geschäftsführender Director:

Dr. Hermann Paetel,

Verlagsbuchhändler in Berlin, W., Steglitzerstrasse 90.

Digitized by Google

G. Pätz'sche Buchdr. (Lippert & Co.), Naumburg a/S.

Bovanzky

Musikalisches und Litterarisches.

(Der „Modernen Oper" V. Theil.)

Kritiken und Schilderungen

von

Eduard Hanslick.

Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.
1889.

Digitized by Google

MUSI

ML
3880
.H28
1889

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

Elizabeth [illegible]
6/14/90
618-8151

Inhalt.

Seite

I. **Wagneriana** 1
1. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt 3
2. Briefe von Richard Wagner an Uhlig, Fischer und Heine 28
3. Wagners C-dur-Symphonie 47
4. Richard Wagners Jugendoper „Die Feen" . . . 52
5. „Was denken Sie von Wagner?" 56

II. **Neue Opern** 67
1. „Othello" von Verdi 69
2. „Der Cid" von J. Massenet 79
3. „Die drei Pintos" von C. M. v. Weber 87
4. „Die Königsbraut" von Robert Fuchs 95

III. **Von älteren Opern** 103
„Das Glöckchen des Eremiten" von A. Maillard . . 105
„Der Wildschütz" von Lortzing 111
„Stradella" von Flotow 116
„Belisar" von Donizetti 123

IV. **Johannes Brahms** 129
1. Der neue Brahms-Katalog 131
2. Neue Gesänge von Brahms 143
3. Brahms' neueste Instrumental-Compositionen . . 149

V. **Josef Joachim und sein 50jähriges Künstlerjubiläum** 157

Digitized by Google

Seite

VI. Christoph Gluck 171
VII. Maria Thereſia und die Muſik 193
VIII. Zum Jubiläum von Mozarts „Don Juan“ 219
IX. Méhul 241
X. Grillparzer als Muſiker (Neue Beiträge) 267
XI. Begegnungen mit Friedrich Theodor Viſcher . . . 279
XII. Die Memoiren von Erneſt Legouvé 297
XIII. Reiſebriefe aus Skandinavien 323
XIV. Erinnerungen eines Impreſario 347

Digitized by Google

I.

Wagneriana.

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt.

(1888.)

Der Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner, der in zwei starken Bänden Härtelschen Verlags vor uns liegt, umfaßt in 316 Briefen einen Zeitraum von zwanzig Jahren (1841—1861). Bedarf es erst der Versicherung, daß diese Sammlung so überaus charakteristischer Briefe das höchste Interesse hervorruft? Die langjährige intime Correspondenz zweier genialer Künstler, welche einer denkwürdigen Periode unseres Musiklebens ihre Signatur aufgedrückt haben, ist eine Erscheinung von hoher biographischer und künstlerischer Wichtigkeit. So hoch versteigen wir uns allerdings nicht, sie dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller an die Seite zu stellen, wie dies einige Journalanzeigen ohne weiteres gethan. Für uns hat diese Zusammenstellung, offen gesagt, etwas Verletzendes. Wir wissen wohl, daß es Leute giebt, die Liszt und Wagner ohne weiteres neben Schiller und Goethe stellen, wo nicht gar darüber; mit ihnen werden wir uns schwerlich verständigen. Vielleicht hat Wagner selbst Anlaß gegeben zu diesem schmeichelnden Vergleich, indem er an Liszt schreibt:

Digitized by Google

„Goethes und Schillers Briefwechsel brachte mir unser Verhältniß sehr nahe und zeigte mir köstliche Früchte, die unter glücklicheren Umständen unserem Zusammenwirken entsprießen könnten.“ Aber was die beiden Musiker einander schreiben, erreicht nicht entfernt die Höhe und Weite des Gedankenkreises, die Tiefe des künstlerischen Gehalts, welcher den Briefwechsel unserer beiden Dichter durchdringt. In diesem verschwindet das rein Persönliche mit seinem häuslichen und finanziellen Kleinkram fast gänzlich vor den höchsten Anliegen der Kunst und der Menschheit. Im Liszt-Wagnerschen Briefwechsel ist das Umgekehrte der Fall. Auch wo Schiller und Goethe einander ihre Arbeiten zusenden, begnügt sich keiner von ihnen mit enthusiastischen Lobeserhebungen; ihre freudige Anerkennung ist stets von werthvollen Bemerkungen, Fragen und Rathschlägen begleitet. „Sie legen mir meine Träume aus,“ schreibt Goethe an Schiller nach dessen tief und liebevoll eingehender Beurtheilung des Wilhelm Meister; „fahren Sie fort, mich mit meinem eigenen Werke bekannt zu machen.“ Nichts dergleichen bei Liszt und Wagner. Mit einer einzigen Ausnahme, wo Liszt eine Aenderung in Wagners noch ungedruckter Faust-Ouvertüre vorschlägt, ergehen sich die beiden Freunde gegenseitig nur in ekstatischer Bewunderung ihrer Werke. Wollten die Heerrufer der „Zukunftsmusik“ ihre kühne Parallele ausführen, so müßte Wagner, welcher gegen Liszt als der Subjectivere, Leidenschaftlichere erscheint, mit der Rolle Schillers beehrt werden, und Liszt, der Maßvollere, Abgeklärtere in dem ganzen Briefwechsel, als Goethe figuriren. Gegenüber der rasenden Leidenschaft Wagners wird es in Wahrheit Liszt nicht allzu schwer, olympisch wie Goethe zu erscheinen. Mit dem Charakter Schillers hingegen zeigt Wagner in seinen Briefen keinerlei Verwandtschaft. „Dieser heilige Mann!“ schreibt einmal Hebbel. „Immer hat das Schicksal geflucht und

Digitized by Google

immer hat Schiller gesegnet!" Auch dem Componisten des Lohengrin hat das Schicksal lange geflucht; er selbst aber fluchte immer noch stärker. Am zutreffendsten für den Briefwechsel wäre vielleicht die Wendung: Wagner flucht und Liszt segnet. Wahrlich, diese Correspondenz ist das schönste Denkmal, das man Liszt setzen konnte. Sie zeigt ihn durch die ganzen zwanzig Jahre, da Wagner (vor der Berufung nach München) die Hilfe Lisźts nach allen Richtungen ununterbrochen in Anspruch nahm, als das Vorbild eines opferwillig hingebenden und besonnenen Freundes, als das Muster eines warmherzigen, neidlosen Künstlers. Niemals wird er ungeduldig über die maßlosen Anforderungen und unaufhörlichen Klagen Wagners; immer ist er beschwichtigend mit tröstenden, oder anfeuernd mit enthusiastischen Worten zur Hand. Der erbittertste Gegner müßte Liszt nach dieser Lectüre bewundern und lieb gewinnen.

Die Correspondenz fließt anfangs sehr spärlich. Wagners erster Brief (mit der Anrede: „Sehr geehrter Herr!") ist aus Paris vom 24. März 1841 und enthält mit Berufung auf H. Laube nur den Wunsch nach einer persönlichen Annäherung. Erst vier Jahre später schreibt Wagner, der inzwischen Hofcapellmeister in Dresden geworden, wieder an Liszt in Angelegenheit des Weber-Monuments. Abermals nach Jahresfrist (1846) erbittet sich Wagner die Vermittlung Lisźts bei dem Wiener Theaterdirector Pokorny wegen einer Aufführung des „Rienzi". Weiter folgen noch aus Dresden neun Briefe Wagners mit nur zwei kurzen Antworten Lisźts. Im Juni 1848 schien es Wagner in Dresden nicht mehr geheuer; er wünscht, Liszt möchte ihm das Eigenthumsrecht seiner drei ersten Opern für 5000 Thaler abkaufen oder ihm von jemand anderem das Geld verschaffen. Inständig bittet er Liszt, in dieser Angelegenheit selbst nach Dresden zu kommen, „aber

Digitized by Google

sehr bald!“ Wegen Theilnahme am Hochverrath steckbrieflich verfolgt, flüchtete Wagner im Mai 1849 über Zürich nach Paris, mit Hilfe Liszts, der ihn mit einem auf den Namen Dr. Widmann lautenden Paß und dem nöthigen Reisegeld versieht. Inzwischen hat Liszt eifrig für Wagner gewirkt, den Tannhäuser in Weimar einstudirt und aufgeführt, auch im Journal des Débats einen begeisterten Artikel darüber veröffentlicht. Wagner fühlt sich in Paris sehr unbehaglich. Er schreibt an Liszt, den er fortan Du nennt: „Dieses greuliche Paris liegt centnerschwer auf mir; bei allem Muth bin ich oft die erbärmlichste Memme. Trotz Deiner großherzigen Anerbietungen sehe ich oft mit einer wahren Todesangst auf das Schmelzen meiner Barschaft. In Paris und ohne Häuslichkeit — ich will sagen Herzensruhe, kann ich nichts arbeiten... Mache es möglich, mir schnell Geld zukommen zu lassen, damit ich hier fortgehen, nach Zürich reisen und dort so lange leben kann, bis ich den gewünschten Gehalt beziehe.“ Er hatte Liszt gebeten, ihm vom weimarschen Hof ein Jahresgehalt zu erwirken, zu welchem vielleicht der Herzog von Coburg und die Prinzessin von Preußen etwas hinzufügen möchten. Dieser Wunsch blieb unerfüllt, obgleich Wagner versichert, seine „durch unbemäntelte Sympathie mit dem Dresdener Aufstande kundgegebene Gesinnung sei weit entfernt von jenem lächerlich fanatischen Charakter, der in jedem Fürsten einen verabscheuungswürdigen Gegenstand erblickt“. Liszts Antwort (mit 300 Francs Reisegeld) giebt uns ein Beispiel aus unzähligen, wie liebevoll, besonnen, ja väterlich er seinen ungestümen Freund allzeit berathen und aufgerichtet hat: „Vor der Hand wäre es nicht sehr diplomatisch, an eingebrochenen Thüren anzuklopfen; späterhin, wenn Du als ein ebenso gemachter Kerl dastehst, wie Du ein geschaffener bist, werden sich die Protectoren finden lassen, und sollte ich Dir als vermittelndes, bequemes

Digitized by Google

Werkzeug dabei dienen können, so stehe ich Dir mit ganzem Herzen und einiger sicherer Gewandtheit zu vollem Gebrauch. Deine Uebergangsperiode kannst Du aber nicht übergehen; und Paris ist Dir zu allem und zu allem anderen eine dringende Nothwendigkeit. Trachte, es möglich zu machen, Deinen Rienzi (mit einigen für das Pariser Publikum nothwendigen Modificationen) im Laufe künftigen Winters aufzuführen. Mache Roger und Madame Viardot etwas Deine Cour. Vernachlässige auch nicht J. Janin, der Dir gewiß freundschaftlich an die Hand gehen wird und die baldige Aufführung Deiner Oper in Paris durch seinen Einfluß in der Presse hervorrufen kann. Mit Einem Wort, theuerster und großer Freund, mache Dich unter den Bedingungen des Möglichen möglich, und der Erfolg wird Dir gewiß nicht fehlen. Vaëz und A. Royer werden Dir vortrefflich dazu helfen, sowohl den Rienzi umzuarbeiten und zu übertragen, als Deine neue Unternehmung ins Werk zu setzen. Verbinde und verständige Dich streng mit ihnen, um folgenden Plan zu verwirklichen, von welchem dann nicht mehr abgewichen werden darf: 1. Aufführung des Rienzi im Laufe des Winters an der Pariser Oper... 2. Ein neues Werk für den Winter 1859 in Mitarbeiterschaft von Vaëz und A. Royer, welche die Fäden des Erfolges halten. In der Zwischenzeit kannst Du nicht besser thun, als eine gute Stelle in der musikalischen Presse einzunehmen; aber verzeih' mir die Empfehlung, richte Dich nicht so ein, daß Du nothwendigerweise in Feindseligkeit mit Dingen und Menschen geräthst, welche Dir den Weg Deiner Erfolge und Deines Ruhmes sperren. Weg also mit den politischen Gemeinplätzen, dem socialistischen Gallimathias und den persönlichen Zänkereien. Aber guten Muth, kräftige Geduld und arbeiten mit Händen und Füßen, was Dir nicht schwer sein wird bei dem Vulcan, den Du in Deinem Gehirn besitzest." Den freundschaftlichen

Digitized by Google

Wink artigen Entgegenkommens oder dankbaren Erwiderns widerholt Liszt, der Wagners Manier kannte, unermüdlich bei jeder ähnlichen Gelegenheit. Er empfiehlt ihm, dem Verfasser einer begeisterten Lohengrin-Kritik (im „Frankfurter Conversationsblatt") einige Zeilen zu schreiben, deren Vermittlung Liszt selbst übernehmen will. Desgleichen an den Musikdirector Langer, welcher „das Liebesmal der Apostel" vortrefflich zur Aufführung gebracht. „Wenn Du Apt (Director des Cäcilien-Vereins in Prag) ein paar Zeilen schreiben willst, so wirst Du ihn sehr erfreuen. Ebenfalls, wenn Du die Freundlichkeit hättest, an Louis Köhler in Königsberg ein Exemplar Deiner Nibelungen (Text) zu schicken." „Sei so freundlich und beantworte das Schreiben Dingelstedts mit einiger Höflichkeit und lasse Dir diese Bemerkung nicht verdrießlich sein." In dieser Weise ist Liszt durch die ganzen 20 Jahre des Briefwechsels dafür besorgt, Wagner in möglichst gutem Einvernehmen mit allen in seine Carriere eingreifenden Persönlichkeiten zu erhalten. Ob es ihm immer gelang, ist zweifelhaft. „Was mir das komisch vorkommt," antwortet Wagner, „daß ich mit Dingelstedt für Weimar zu unterhandeln habe, kann ich Dir gar nicht sagen. Ich hätte Lust, ihm zu sagen, er solle sich mit meiner Oper gar nicht zu thun machen." Lisztz Plan, „von dem nicht mehr abgewichen werden darf", hat Wagner gar nicht befolgt. Er eilt ungeduldig von Paris wieder fort, macht weder die Umarbeitung des Rienzi, noch eine neue Oper, componirt überhaupt jahrelang keine Note, sondern zieht es vor, theoretische Werke („Die Kunst und die Revolution", „Das Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama") zu schreiben. Anfangs Juli 1849 läßt sich Wagner definitiv in Zürich nieder und läßt seine Frau mit deren Schwester aus Dresden nachkommen. „Schicke ihr so viel Geld," schreibt er an Liszt, „als Dir nur irgend

Digitized by Google

erschwinglich ist!" Liszt sendet ihr augenblicklich hundert Thaler. Bis hierher mußten wir glauben (und Wagner glaubte es vielleicht auch), daß Liszt förmlich in Geld schwimme. Ein Brief Liszts vom 28. October 1849, als Antwort auf eine neue Geldforderung Wagners, belehrt uns eines Besseren: „Suche doch, lieber Freund, wie Du es kannst, bis zu Weihnachten Dich zu behelfen, denn mein Beutel ist augenblicklich völlig leer, und es ist Dir überdies nicht unbekannt, daß das Vermögen der Fürstin (Wittgenstein) seit einem Jahre ohne Verwalter ist und daß sie täglich von einer vollständigen Confiscation bedroht ist. Gegen Ende des Jahres rechne ich auf einige Geldeinnahmen, und ich werde gewiß nicht ermangeln, Dir so viel davon zukommen zu lassen, als es mir meine sehr beschränkten Mittel ermöglichen; denn Du weißt, welch' schwere Verpflichtungen auf mir lasten. Ehe ich an meine eigene Person denke, müssen meine Mutter und meine drei Kinder, welche in Paris sind, anständig versorgt sein. Die Concertlaufbahn ist, wie Du weißt, seit mehr als zwei Jahren für mich geschlossen, und ich kann sie nicht unvorsichtig wieder betreten, ohne meine jetzige Stellung und besonders meine Zukunft schwer zu beschädigen." Trotzdem schickt er Wagner schon am 14. Januar 1850 eine Anweisung auf 500 Francs. Später verlangt Wagner, Liszt möge ihm eine fixe jährliche Subvention von 1000 Francs zusichern. Liszt antwortet: „Liebster Richard! Endlich kann ich Dir melden, daß anfangs Mai Du 1000 Francs erhalten wirst. Jetzt bin ich noch nicht in der Lage, eine jährliche Verpflichtung zu übernehmen. Es ist für mich immer ein Herzeleid, Dir eine unangenehme Mittheilung zu machen, und daher wartete ich den günstigen Moment ab, wo ich Dir anzeigen konnte, daß Dir die bewußte Summe zugeschickt wird. Ich habe Dir mehrmals von meinen schwierigen pecuniären Verhältnissen gesprochen, die sich einfach

Digitized by Google

so gestellt haben, daß meine Mutter und meine drei Kinder von meinen früheren Ersparnissen anständig versorgt sind und ich mit meinem Capellmeistergehalt, 1000 Thaler jährlich und 300 Thaler als Präsent für die Hofconcerte, auskommen muß." Man sollte glauben, es würden nach diesen überraschenden Aufschlüssen Liszts und seinen bereits so großmüthig gebrachten Opfern die Forderungen Wagners seltener werden. Nichts weniger. Es geht so fort durch den ganzen Briefwechsel. Anfangs Januar 1851 schreibt Wagner: „Ich gedenke für jetzt nach Paris zu gehen. Meiner Frau Hauskasse ist im letzten Schwinden; sehnlich erwartet sie durch mich Geld zur Bezahlung der starken Neujahrsrechnungen. Ich bedarf demnach bestimmt 1000 Francs, um fort zu können . . . Nun sieh doch, von wem und wie Du mir das Geld schaffst." „In Weimar," antwortet Liszt, „ist es mir unmöglich, zehn Thaler aufzutreiben — ich habe aber sogleich nach Wien geschrieben, und in acht Tagen soll Dir die benannte Summe (1000 Francs) durch meinen Schwiegersohn Ollivier eingehändigt werden."

Aber nicht blos mit Geldforderungen tritt Wagner unaufhörlich an Liszt heran; dieser ist obendrein sein Commissionär für alles und jedes. Liszt soll sich nach London wegen einer Aufführung des Lohengrin verwenden; Liszt soll den Großherzog von Weimar zu Schritten für Wagners Amnestirung bewegen; Liszt soll deshalb selbst nach Dresden reisen; Liszt soll mit Härtel in Leipzig einen vortheilhaften Verlagscontract über den Lohengrin (später auch die Nibelungen) abschließen; Liszt soll nach Berlin gehen, den Tannhäuser zu dirigiren; Liszt soll vom Polizei-Director in Prag die Rücknahme eines Censurverbotes (Tannhäuser) erwirken; Liszt soll ihm ein Clavier von Erard verschaffen; Liszt soll sich sogar „als polizeilicher Agent praktisch zeigen", daß heißt einen nach Jena geflüchteten Zimmerkellner aufspüren, welcher dem Wagner

Digitized by Google

etwas gestohlen hat; Liszt soll — ja, was soll er nicht alles! Und er thut auch alles. Was Wagner von ihm verlangt, leistet Liszt ohne Aufschub, ohne ein Zeichen von Ungeduld — wenn es überhaupt nur möglich ist.

Wagners Briefe sind äußerst charakteristisch. In ihrer betäubenden Exaltation werfen sie zugleich ein erklärendes Streiflicht auf seine Musik, die sich ja auch mit Vorliebe in der äußersten elektrischen Spannung bewegt. Was er an Liszt schreibt, liest sich wie siedendes Wasser, wie flammendes Pech. Fast in jedem seiner Briefe sehen wir nebeneinander zwei rauchende Flammensäulen aufsteigen: die eine, die ihm Ehre macht, ist der Enthusiasmus für Franz Liszt; die andere, die uns weniger gefällt, sein maßloses Wüthen und Jammern über sein Geschick. Diese beiden Feuergarben prasseln schließlich immer zu dem kläglichen Aschenhäuflein zusammen: „Schick' mir Geld!" Wagner empfand mit innigem Dankgefühle, was er seinem großmüthigen Freunde schuldete. Er liebkost ihn, vergöttert ihn, preßt ihn mit krampfhafter Heftigkeit an sich. „Wenn ich Dir mein Liebesverhältniß zu Dir beschreiben könnte! Da giebt es keine Marter, aber auch keine Wonne, die in dieser Liebe nicht bebte! Heute quält mich Eifersucht, Furcht vor dem mir Fremdartigen in Deiner besonderen Natur; da empfinde ich Angst, Sorge — ja Zweifel — und dann wieder lodert es wie ein Waldbrand in mir auf, und alles verzehrt sich in diesem Brande, daß es ein Feuer giebt, das nur der Strom der wonnigsten Thränen endlich zu löschen vermag. Du bist ein wunderbarer Mensch, und wunderbar ist unsere Liebe! Ohne uns so zu lieben, hätten wir uns nur furchtbar hassen können." Ein anderes Mal schreibt er:

„Wo hat je ein Künstler, ein Freund — für den andern das gethan, was Du für mich thatest! Wahrlich, wenn ich an der ganzen Welt verzweifeln möchte, hält mich ein einziger

Digitized by Google

Blick wieder hoch, hoch empor, erfüllt mich mit Glauben und Hoffnung. Ich begreife nicht, was ich seit vier Jahren ohne Dich geworden wäre: und was hast Du aus mir gemacht!" Und später:

„Wenn Du wüßtest, welche Gottesspuren Du hier hinterlassen! Lebewohl, mein Franz, mein heiliger Franz!"

Neben dieser edlen Flamme begeisterter Freundschaft schlängelt sich, wie gesagt, in jedem Briefe Wagners ein anderes düster qualmendes Feuer, das ihn zu verzehren droht: der wüthende Zorn über seine Verbannung, über seine schmalen und unsicheren Einkünfte, über die „Lauheit, Schlaffheit, Niederträchtigkeit" des Publikums, der Künstler, der Machthaber, der ganzen Welt. Nur einige wenige Proben: „Mein ganzer Tag ist eine Entsagungsöde. Das ist mein Leben! Ich bin verflucht, in Leder und Dumpfheit zu Grunde zu gehen! Könnte man nicht das alles lassen und ein ganz anderes Leben beginnen? Ekel erfaßt mich, was ich auch immer ergreife! Ich mag das Leben nicht länger tragen! . . . Ich wollte, wir beide machten uns von hier aus stricte auf, um in die weite Welt zu gehen! Laß doch auch Du diese deutschen Philister und Juden: hast Du 'was anderes um Dir? Nimm noch Jesuiten dazu, so bist Du gewiß fertig! Philister, Juden und Jesuiten — das ist's; aber keine Menschen! Dummköpfe!" „Recht schwer fällt es mir, mir einzureden, es müsse nun einmal so fortgehen, und sei nicht eigentlich moralischer, diesem scandalösen Leben ein Ende zu machen. Wüste, Oede, Trostlosigkeit von früh bis zum Abend!" „Um meinen Stolz ist's gethan, und jetzt heißt's, mit Demuth den Nacken beugen unter das Joch der Juden und Philister! Ich bleibe aber auch noch ein Bettler, wie ich war! Lieber Franz, keines meiner letzten Lebensjahre ist an mir vorübergegangen, ohne daß ich nicht einmal darin am äußersten Ende des Entschlusses gestanden

Digitized by Google

hätte, meinem Leben ein Ende zu machen. Es ist alles darin so verfahren, so verloren! . . . Ich kann nicht wie ein Hund leben, ich kann mich nicht auf Stroh betten und mich in Fusel erquicken; ich muß irgendwie mich geschmeichelt fühlen, wenn meinem Geiste das blutig schwere Werk der Bildung einer unvorhandenen Welt gelingen soll . . . Und diese Qual, Noth und Sorge für ein Leben, das ich hasse, das ich verfluche! Höre, mein Franz! Du mußt jetzt helfen! Es steht schlecht, sehr schlecht mit mir . . . Vor allem muß ich Geld haben; Härtels sind sehr flott gewesen; aber was helfen mir Hunderte, wenn Tausende nöthig sind!" „Welchem Philister soll ich zumuthen, sich in dies Ueberschwängliche meiner Natur zu versetzen, die mich unter diesen Lebensstimmungen trieb, einem ungeheuren, inneren Verlangen äußerlich auf eine Weise abzuhelfen, die ihm bedenklich, ja verstimmend erscheinen muß? Keiner weiß ja, was Unsereinem noth thut; muß ich mich selbst doch darüber wundern, so viel „Unnützes" oft für unentbehrlich zu halten. Ich kann es nur Dir sagen, wie peinlich ich jetzt daran bin und wie nöthig mir schnelle Hilfe ist. Vor meinem ungeheuer empfindlichen Gefühle in dieser Sache bleibt mir sonst nichts übrig, als — da ich mir um solcher Frivolität willen nicht das Leben nehmen will — mich schnurstracks aufzumachen und nach Amerika durchzugehen." Die verzweifelten Klagen Wagners stammen nicht etwa blos aus seiner ersten Züricher Zeit, wo Einsamkeit und materielle Sorge ihn bedrückten; sie wiederholen sich noch stärker in der Mitte und gegen Ausgang dieser Periode, bei günstiger gestalteten Verhältnissen; ja ganz zu Ende des Briefwechsels, da ihm bereits die Rückkehr nach Deutschland offen stand (September 1860), finden wir ähnliche Ausbrüche. Es bleibe dahingestellt, ob Wagners Nothschreie über seine „elende Existenz" immer einen thatsächlich hinreichenden Grund hatten — eingebildete Leiden

Digitized by Google

thun ja nicht minder weh — befremden muß es jedenfalls, daß er niemals daran denkt, seinem edlen, gewiß nicht minder weich empfindenden Freunde etwas davon zu ersparen. Es liegt etwas geradezu Unmännliches, Unwürdiges in der wollüstigen Gier, mit der Wagner an seiner eigenen Verzagtheit und Verzweiflung saugt; noch mehr aber in der Art, wie er jede böse Laune, jede momentane Trostlosigkeit gleich mit tausend Stacheln in das Herz seines Freundes abdrückt. Sollte man es für möglich halten, daß ein so starker, selbstbewußter Geist, wie Richard Wagner, niemals dahin gelangte, Widerwärtiges mit sich selbst auszukämpfen, vorläufig Unabwendbares mit einiger Fassung zu tragen? Sah er doch die zwanzig Jahre hindurch an Liszt das schönste Beispiel, wie ein wahrer, d. h. selbstloser und schonender Freund eigenes Mißgeschick trägt. Liszt hatte als Mensch wie als Künstler viel Bitteres zu erdulden, wie wir zwischen den Zeilen seiner Briefe lesen können. Aber es bleibt zwischen den Zeilen. Wenn Wagner durch solche Andeutungen, durch Kunde von Liszts Erkrankung, oder durch Mittheilung dritter Personen, „Liszt sei sehr traurig" sich zu dringender Anfrage veranlaßt sieht — wie antwortet ihm Liszt? „Wie es mir geht, fragst Du? Wo die Noth am größten, ist Gott am nächsten! Beunruhige Dich nicht über mein Unwohlsein — in ein paar Tagen ist es vorüber, und meine Beine haben mich noch fortzutragen. Dein F. L." Das ist alles. Ein andermal: „Oftmals bin ich sehr betrübt um deinetwillen, und meinetwillen habe ich keine Veranlassung, mich zu erfreuen. Die Hauptangelegenheit und Aufgabe meiner gesellschaftlichen Existenz nimmt eine sehr ernste und peinliche Wendung. Ich konnte von dieser Seite nicht viel anderes erwarten und war darauf vorbereitet; jedoch haben die langwierigen Verwicklungen, an welchen ich duldend zehren muß, viel Kümmernisse mit sich gebracht und meine pecuniäre Lage

Digitized by Google

sehr gefährdet — ich kann darüber nicht weiter sprechen. Du wirst mich verstehen und mein Stillschweigen nicht mißdeuten." Nur soviel verräth Liszt von einem der schwersten, sich durch Jahre fortschleppenden Kümmernisse seines Lebens. Am wohlthuendsten berührt uns aber folgende Antwort Liszts auf eine neuerliche Anfrage Wagners: „Leider kann ich Dir, nach außen zu, wenig Rosiges abtreten, obgleich ich, dem Anschein nach, zu den Glücklichen gezählt werden muß. Auch bin ich glücklich und so glücklich, als es nur ein Erdensohn sein kann; dies kann ich dir vertrauen, weil du weißt, von welch unendlicher, aufopfernder und unversiegbarer Liebe mein ganzes Leben seit acht Jahren nun getragen ist. Wozu soll mich das übrige Leidwesen außer Fassung bringen? Alles andere ist ja eben nur die Sühne meines hehren Glücks!"

So sehen wir Liszt die ganzen Jahre hindurch zärtlich besorgt, den Freund, den schonungslosen, zu schonen, ihm Klagen und Betrübung zu ersparen. Was immer das Schicksal Schweres über ihn verhängt — Liszt macht es mit sich selber aus.

* * *

War die Existenz Wagners in Zürich wirklich so kümmerlich, so elend, wie er sie durch volle fünfzehn Jahre in seinen Briefen an Liszt schildert? Es hat sich uns neuestens über die Züricher Periode eine außerordentlich werthvolle Quelle eröffnet, aus der wir Wahrheit schöpfen können: die „Fünfzehn Briefe von R. Wagner", welche Frau Elise Wille in Rodenbergs „Deutscher Rundschau" (5. und 6. Heft von 1887) veröffentlicht und mit ihrer eigenen Erzählung vervollständigt hat. Wagner war in der Familie Wille wie zu Hause, besuchte sie oft für ganze Tage und hat auch längere Zeit als Gast vollständig in deren Landhaus zu Marienfeld am Züricher See gewohnt. Frau Wille, jetzt eine hochbejahrte Matrone, besaß

Digitized by Google

das volle Vertrauen Wagners und die genaueste Kenntniß seiner Verhältnisse. Sie schreibt: „Ich habe es nicht recht gefunden, wenn ich hier und da gelesen und gehört, Wagner habe in Zürich schwere Leiden des Exils gekannt. Der Verbannte, den alle hochhielten, den viele verehrten, lebte in der Sicherheit des eigenen Herdes und hatte Freunde, die für ihn eintraten. Einer war darunter, der wohl selten seinesgleichen findet. Jeder fühlte sich geehrt, dem Wagner ein freundliches Wort sagte. Die Lage politisch Exilirter in ihrer langen und herben Qual, mit ihrem hoffnungslosen Suchen nach Theilnahme, ihrem Anklopfen, das vielfach abgewiesen wurde, hat er in Zürich nicht gekannt ... Wagner wohnte mit seiner Frau in einem angenehmen Landhause außerhalb Zürichs. Es war eine Zeit fast verklärten Daseins für alle, die in der schönen Villa auf dem grünen Hügel, auf dem auch Wagners Wohnung stand, zusammen kamen. Reichthum, Geschmack und Eleganz verschönerten dort das Leben. Der Hausherr (Wesendonk) war ungehindert im Geben und Fördern dessen, was ihn interessirte, voll Bewunderung für den außerordentlichen Mann, den das Schicksal ihm nahe gebracht. Die Hausfrau, zart und jung, voll idealer Anlagen ... Die Einrichtung des Hauses, der Reichthum des Besitzers machten eine Geselligkeit möglich, an welche jeder, der sie genossen hat, gerne zurückdenken wird." Wenn Richard Wagner an Liszt schreibt, man möge ihm nur „wie einem mittelmäßigen Handwerker zu leben geben" — so nehme man das ja nicht für bare Münze. Man überschlage nur ungefähr die (im Briefwechsel gewiß nicht vollständig aufgezählten) Summen, die Liszt ihm schickte, wozu noch eine von Wagner mehrmals erwähnte fixe Subvention von einer „Frau R. (Ritter) in Dresden" kam; man erinnere sich, daß Wagner, abgesehen von seinen in geschäftlichem Interesse unternommenen Reisen nach Paris und London, häufige Ausflüge

Digitized by Google

in Italien und der Schweiz machte, einen längeren Aufenthalt in Venedig nahm, sich zur Erholung bald in St. Moriz, in Selisberg, in Vernex am Genfersee ꝛc. niederließ, und dann urtheile man, was sich Wagner unter dem Einkommen eines „mittelmäßigen Handwerkers“ gedacht haben mag. „Ich komme um,“ schreibt er im Juli 1856, „und werde unfähig, ferner noch zu arbeiten, wenn ich nicht eine Wohnung finde, wie sie mir nöthig ist, d. h. ein kleines Haus für mich allein, dazu ein Garten, und beides entfernt von allem Geräusch. Seit vier Jahren suche ich vergebens, diesen Wunsch mir zu erfüllen, und nur der Ankauf eines Terrains und der eigene Bau eines Hauses kann mir das Ersehnte verschaffen.“ Daß Wagner schon über „Noth“ klagte, wenn nicht alle seine feinen Bedürfnisse befriedigt waren, ergiebt sich sogar aus seinen eigenen Andeutungen gegen Liszt: „All dieser müßige Tand, den ich in letzter Zeit (in Verzweiflung) wie zu phantastischer Zerstreuung wieder um mich zu sammeln mich verleitet fühlte!... Aus mir wird doch nichts mehr, als ein phantastischer Lump!“ Weiter betont er auch, seine Bedürfnisse seien „etwas empfindliche und nicht ganz ordinäre Bedürfnisse“. Das wissen wir am besten aus Wagners eigenen Briefen an die Putzmacherin Fräulein Bertha, welche Spitzer 1877 in der „Neuen Freien Presse“ veröffentlicht hat und welche — nebst ihren kostbaren Beilagen von Sammt- und Atlasmustern zu Schlafröcken, Négligéhosen und Bettdecken — auch dem Schreiber dieser Zeilen vorgelegen haben. Unter der Controle dieser eigenen Briefe Wagners an Fräulein Bertha wollen seine Nothrufe gelesen sein. Wagner schreibt im Mai 1864 an Frau Wille: „Im Anfang März dieses Jahres (1864)“ — man beachte wohl das Datum — „ward mir das Mißlingen jedes Versuches, meiner zerrütteten Lage aufzuhelfen, klar.“ Aber am 22. März 1864 schreibt er aus Penzing an die Putz-

Digitized by Google

macherin einen um Geduld bittenden Brief, welchem wir entnehmen, daß seine Bestellungen und Ankäufe bei ihr schon von längerer Zeit datiren. Wagner beschafft also luxuriöse Putzartikel, die in der Männerwelt sondergleichen dastehen, ohne daran zu denken, wie er diese „Bedürfnisse" werde bezahlen können. Erst nach der ganz unverhofften Berufung zu dem freigebigen König von Bayern schickt er ihr aus München — um weitere Geduld bittend — eine vorläufige Abschlagszahlung von fünfhundert Gulden! Ebenso wenig schien es ihn zu kümmern, wer die Einrichtung seiner Villa in Penzing, von deren „großer Kostspieligkeit" er am 14. März 1864 der Frau Wille berichtet, bezahlen werde. Er verläßt eines Tages in heimlicher Eile Penzing und erscheint plötzlich wieder in Zürich, wo er sich bei Willes vollständig einquartirt. Das sind Thatsachen. Sie schmälern nicht Wagners künstlerisches Genie, gar sehr aber die Glaubwürdigkeit seiner unausgesetzt bejammerten und verfluchten „Nothlage".

Wir verlassen dieses unerfreuliche Kapitel und wenden uns zu der musikalischen Ausbeute unseres Briefwechsels. Sie bleibt insofern unter unseren Erwartungen, als — abgesehen von einigen sympathischen Worten Liszts über Berlioz und J. Raff — darin nur von den Compositionen der beiden Freunde die Rede ist. Von den Wagnerschen natürlich ganz überwiegend. Auch qualitativ zeigt sich darin ein bemerkenswerther Unterschied: Liszts Bewunderung für Wagners Werke hat stets den vollen, freien Brustton der Ueberzeugung und vertieft sich häufig in Einzelheiten. Er kennt und liebt jeden Tact, jede Note. Wagner begnügt sich hingegen mit einigen ziemlich vagen Begeisterungs-Explosionen für seinen „wunderbaren, hohen Freund", ohne näher auf dessen einzelne Werke einzugehen. Den Chor an die Künstler und den Kreuzritterchor nennt er mit einer gewissen burschikosen Verlegenheit

Digitized by Google

„famos" — ein Wort, das er sonst kein einziges Mal gebraucht. Sein Lob bricht meistens kurzathmig mit den Worten ab: „Willst Du mit Sicherheit einmal etwas Vernünftiges von mir erfahren, so — komm zu mir und spiele mir einmal alle Deine Sachen vor!" Oder: „Heute erhielt ich die zweite Sendung Deiner symphonischen Dichtungen; sie machen mich plötzlich so reich, daß ich mich noch gar nicht fassen kann. Leider kann ich nur mit großer Schwierigkeit mir zu einem deutlichen Begriffe davon verhelfen: dies müßte mit Blitzesschnelle gehen, wenn Du sie mir vorspielen könntest." Mitunter behilft er sich auch mit dem Enthusiasmus anderer: „Freund Uhlig, dem ich ein ausgezeichnetes Urtheil zutraue, läßt mir sagen, daß diese einzige Ouvertüre (Liszts „Prometheus") ihm mehr werth sei, als der ganze Mendelssohn!" (Und von solchen Leuten waren die Beiden umgeben!) Von Brendel wiederholt gedrängt, hat Wagner bekanntlich auch einen „Brief" über Liszts symphonische Dichtungen im Jahre 1859 drucken lassen, über welchen, wie Wagner constatirt, verschiedene, selbst Liszt nahestehende Leute urtheilten: „ich drückte mich darin doch eigentlich ausweichend aus und bemühte mich, nichts Rechtes, Bestimmtes eigentlich über Dich zu sagen". Wagner schimpft, heftig protestirend, über die „unglaubliche Stumpfheit, Oberflächlichkeit und Trivialität der Menschen, welchen es möglich gewesen, die Bedeutung dieses Briefes zu verkennen". Aber etwas Wahres ist doch daran, und man kann es Wagner kaum ernstlich verübeln. Daß er Listzs Compositionen keineswegs hochhielt, das wissen Wagners nähere Freunde recht gut. Wagner war ein ungleich intensiveres, originelleres und ernsthafteres Talent, ein weit größerer Componist als Liszt. Konnte er ihm, seinem Freunde und Wohlthäter, die ganze bittere Wahrheit sagen? Liszt hatte diese freilich verlangt. „Sage mir unumwunden Deine Meinung über diese Composition

Digitized by Google

(den Künstlerchor). Findest Du sie schlecht, bombastisch, verfehlt, so sage mir's ohne Glimpflichkeit." Die Bescheidenheit, mit welcher er selbst von seinen Compositionen spricht, ist wieder musterhaft. „Ich habe darüber schon so viel hören und lesen müssen," schreibt Liszt, „daß ich eigentlich gar keine Meinung beibehalte und nur aus untilgbarer innerer Ueberzeugungskraft weiter fortarbeite, ohne irgend welchen Anspruch zu erheben auf Anerkennung oder Zustimmung. Mehrere meiner näheren Freunde, Joachim zum Beispiel und früher Schumann und andere, haben sich meinen musikalischen Gestaltungen gegenüber fremd, scheu und ungewogen gestellt. Ich verüble ihnen dies keineswegs und kann es nicht entgelten, da ich stets ein aufrichtiges und eingehendes Interesse an ihren Werken mit empfinde." Liszt sendet seine Compositionen an Wagner immer nur auf dessen ausdrückliche Bitte, ganz lakonisch, und meistens mit der bescheidenen Wendung: „sie werden Dir vielleicht Spaß machen". Dann geht er sofort ausführlich auf die Angelegenheiten Wagners über. Liszts Vorhaben, eine „Divina Commedia" nach Dante zu componiren, veranlaßt Wagner zu folgender geistreicher Bemerkung: „Daß die Hölle und das Fegefeuer gelingen wird, bezweifle ich keinen Augenblick; gegen das Paradies aber habe ich Bedenken, und Du bestätigst mir sie schon dadurch, daß Du dafür in Deinem Plane Chöre aufgenommen hast. Für die Neunte Symphonie (als Kunstwerk) ist der letzte Satz mit den Chören entschieden der schwächste Theil; er ist blos kunstgeschichtlich wichtig, weil er uns auf sehr naive Weise die Verlegenheit eines wirklichen Tondichters aufdeckt, der nicht weiß, wie er endlich (nach Hölle und Fegefeuer) das Paradies darstellen soll. Und mit diesem „Paradiese", liebster Franz, hat es in Wahrheit einen bedenklichen Haken, und wenn uns dies noch jemand bestätigen soll, so ist dies, auffallend genug, Dante selbst, der Sänger

Digitized by Google

des Paradieses, welches in seiner göttlichen Comödie entschieden ebenfalls der schwächste Theil ist."

Ueberblicken wir, was der Briefwechsel Neues und Interessantes enthalte über Wagners Schöpfungen, so müssen wir hier natürlich mit einer spärlichen Auswahl aus dem reichhaltigen Material uns begnügen. Am 28. August 1850 bringt Liszt den Lohengrin auf die Weimarsche Bühne; es war dies überhaupt die erste Aufführung dieser für die damalige Zeit unerhört schwierigen Oper. „Wir schwimmen ganz im Aether Deines Lohengrin!" schreibt Liszt. „Dein Lohengrin ist von Anfang bis Ende ein erhabenes Werk ... ein einziges untheilbares Wunder!" Wagner möchte der Aufführung in Weimar „incognito" beiwohnen; er will, „die Großherzogin möge der Polizei des einigen Deutschland ein Schnippchen schlagen" und ihm ein sicheres Geleit aus der Schweiz nach Weimar verschaffen! Liszt macht ihm die schmerzliche Mittheilung, dies sei eine vollständige Unmöglichkeit. „Alles," setzt er bei, „was mir zu thun möglich sein wird, sei es im Interesse Deines Rufes und Deines Ruhmes, sei es im Interesse Deiner Person, ich werde es bei keiner Gelegenheit zu thun versäumen. Allein einem Freund wie Du ist nicht immer leicht zu dienen; denn für diejenigen, denen es gegönnt ist, Dich zu verstehen, handelt es sich vor allem darum, Dir mit Verstand und Würde zu dienen." Wagner erschrickt über die Mittheilung, daß die Oper von 6 bis 11 Uhr Nachts gespielt habe; nach seiner Berechnung hätte sie höchstens bis $^3/_4$ auf 10 Uhr zu dauern. Er vermuthet, daß die Schuld an den Sängern liege, welche die Recitative nach Belieben zerren und dehnen. „Wenn in der Oper das Recitativ anfängt, so heißt das für sie so viel als: Gott sei Dank, nun hört doch das verfluchte Tempo auf, das uns ab und zu noch zu einem gewissen vernünftigen Vortrag nöthigt; nun können wir der Länge und

Digitized by Google

Breite nach schwimmen ꝛc." Er schließt mit der Bemerkung, „daß jeder schlechte italienische Sänger in der schlechtesten italienischen Oper gesunder und ausdrucksvoller declamirt, als den besten Deutschen es möglich ist".

Liszt hat für Wagner, wie dieser dankbar anerkennt, „aus dem kleinen Weimar einen Feuerherd des Ruhmes gemacht". „Alle Minen läßt er springen." Liszt selbst schreibt eine Kritik für das Journal des Débats, die er Wagner zur Uebersetzung und Vervollständigung zuschickt; seine Freunde Raff, Uhlig, Dingelstedt liefern günstige Berichte in deutsche Zeitungen. Mit Dingelstedts Kritik in der Augsburger Allgemeinen Zeitung ist Wagner höchlich unzufrieden und ersucht Liszt, „eine nochmalige und geeignetere Besprechung des Lohengrin in der Augsburger Allgemeinen Zeitung zu veranlassen". „In Dingelstedts Bericht," sagt Wagner, „erkenne ich Zweies: die wohlwollende Disposition für mich, die ihm durch Dich beigebracht worden ist, und die absoluteste Unfähigkeit bei aller Schöngeisterei, auch nur eine Ahnung von dem zu erfassen, was hier zu erfassen war." Da Wagner zwei Zeilen früher als „den eigentlichen Kern der Sache das Drama" bezeichnet hat, scheint uns seine Behauptung von Dingelstedts absoluter Unfähigkeit, es (das Drama) zu verstehen, etwas stark. In der so übermäßig langen ersten Aufführung waren einige kleine Striche nothwendig befunden worden. Wagner ist außer sich darüber: „Kann mein Lohengrin," schreibt er, „nur dadurch aufrecht erhalten werden, daß der Trägheit der Darsteller wegen gestrichen werden muß — so gebe ich auch die ganze Oper auf ... und ich habe meine letzte Oper geschrieben!" Liszt beruhigt ihn sofort, daß bei der zweiten Aufführung „nicht die kleinste Silbe entfernt wurde".

Im November 1851 theilt Wagner dem Freunde den Plan seiner Nibelungen-Trilogie mit, welche nebst einem Vor-

Digitized by Google

spiel: „Der Raub des Rheingoldes", drei Dramen umfassen soll: 1. Die Walküre. 2. Der junge Siegfried. 3. Siegfrieds Tod. Nicht nur der Plan des großen Werkes, sondern auch die Art und Weise einer künftigen Aufführung — wie sie volle fünfundzwanzig Jahre später in Bayreuth sich verwirklichte — ist ihm vollständig klar, und der ausführliche Brief, den er darüber an Liszt schreibt, bleibt ein merkwürdiges erstes Actenstück zur Entstehungsgeschichte des Bayreuther Unternehmens. Im December 1853 arbeitet Wagner an der Composition des Rheingold: „Ich spinne mich ein wie ein Seidenwurm. Fünf Jahre habe ich keine Musik geschrieben. Jetzt bin ich in Nibelheim. Im Juli 1856 sind die Partituren von „Rheingold" und „Walküre" fertig; im Juli 1859 „Tristan und Isolde". Auf „Parsifal" scheint schon folgende Briefstelle (12. Juli 1856) vorauszudeuten: „Ich habe wieder zwei wundervolle Stoffe, die ich noch einmal ausführen muß: Tristan und Isolde (das weißt Du!), dann aber — der Sieg — das Heiligste, die vollständigste Erlösung: das kann ich Dir aber nicht mittheilen."

Liszt hatte mit der Lohengrin-Aufführung in Weimar einen mächtigen Anstoß gegeben, der auch auf die Verbreitung von Wagners früheren Opern sehr günstig zurückwirkte. Immer häufiger kann Liszt von Aufführungen des Tannhäuser, Holländer, Rienzi berichten; endlich dringt auch der Lohengrin auf andere deutsche Bühnen. Auf Wagner ist die Wirkung dieser Berichte eine sehr zwiespaltige: in Einem Athem verwünscht er die Theater-Aufführungen, die ja unmöglich ganz in seinem Geiste ausgefallen sein konnten — und er sucht sie doch auch wieder, des finanziellen Ertrages wegen. So schreibt er im Januar 1854 nach dem Bericht Liszts über die Leipziger Lohengrin-Vorstellung, er büße den Frevel, den er an seinem innern Wesen begangen, als er vor zwei Jahren in die Aufführungen seiner

Digitized by Google

Opern willigte! Er müsse nun „die Wollust genießen, das edelste Werk seines bisherigen Lebens der vorausgewußten Stümperhaftigkeit unseres Theatergesindels und dem Hohn des Philisters preisgegeben zu sehen!“ Aber wenige Zeilen weiter interpellirt er Liszt: „Hast Du nicht wieder an Berlin gedacht? Dort muß jetzt etwas zu stande kommen.“ Liszt wendet sich auch sofort in ausführlichen Briefen an Hülsen wegen Aufführung des Tannhäuser und Lohengrin in Berlin; Verhandlungen, die sich lange hinschleppten, da Wagner darauf bestand, Liszt müßte diese Opern einstudiren und dirigiren, was der Intendant den Berliner Hofcapellmeistern doch nicht glaubte anthun zu dürfen. Endlich resignirt Wagner: „Tannhäuser und Lohengrin müssen zu den Juden gehen!“

Im Herbst 1854 meldet Wagner, es sei ihm „ein Himmelsgeschenk in seine Einsamkeit gekommen: Arthur Schopenhauer, der größte Philosoph seit Kant! Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. — So werde ich immer reifer: nur zum Zeitvertreib spiele ich noch mit der Kunst.“ Einige Wochen später hält Wagner dem Freunde eine lange Vorlesung oder Predigt über Schopenhauers Lehre, in die er sich völlig vernistet hat. Liszt, dessen Geschmack der Pessimismus und Buddhaismus widerstrebte, antwortet mit keiner Silbe darauf. Bezeichnend ist, wie gegen die Mitte der fünfziger Jahre das religiöse Element in Liszt immer entschiedener hervortritt. Auf eine der exaltirtesten Verzweiflungs-Episteln Wagners antwortet Liszt: „Laß zum Glauben Dich bekehren, es giebt ein Glück ... und dies ist das Einzige, das Wahre, das Ewige! Magst Du dieses Gefühl noch so bitter verhöhnen; ich kann nicht ablassen, darin das einzige Heil zu ersehen und zu ersehnen. Durch

Digitized by Google

Christus, durch das in Gott resignirte Leiden wird uns Rettung und Erlösung!" Und einige Jahre später aus ähnlichem Anlasse: „Nur Entbehren und Entsagen hält uns aufrecht auf diesem Erdenboden. Laß uns unser Kreuz zusammen tragen in Christo — dem Gott, dem man sich ohne Stolz nähert und ohne Verzweiflung beugt!" Das war nun wiederum gar nicht nach Wagners Geschmack.

Im März 1855 folgt Wagner einer Einladung der Londoner Philharmonischen Gesellschaft, eine Reihe von Concerten zu dirigiren. Er ist dort in „gräßlicher Laune", stets von „gräßlicher Trivialität umgeben", und fällt schließlich über London das Verdict: „Hier ist die Lumpenhaftigkeit, Verstocktheit und heilig gepflegte Dummheit mit ehernen Mauern gehütet und gepflegt: nur ein Lump und Jude kann hier reussiren." Trotzdem hat er selbst doch reussirt in diesem Lande des „lächerlichen Mendelssohn-Cultus", wie sein eigener Bericht über die ihm bereiteten Abschieds-Ovationen darthut. Kaum nach Zürich zurückgekehrt, erhält Wagner einen Antrag aus Newyork, dort während des nächsten Winters Concerte zu dirigiren, lehnt aber die Einladung, die ihn „keinerlei ernstlicher Versuchung aussetzt", einfach ab. Mehr lockt ihn eine Aufforderung des Kaisers von Brasilien, nach Rio-de-Janeiro zu kommen und „dort alles in Hülle und Fülle zu haben!" Wirklich faßt Wagner die abenteuerliche Idee, „Tristan und Isolde" ins Italienische übersetzen zu lassen und dem Theater in Rio „als italienisches Opus zur ersten Repräsentation anzubieten". Seltsamerweise hält er den Tristan für „ein durchaus praktikables Opus, das ihm bald und schnell gute Revenüen abwerfen werde". Wagner geht vernünftigerweise weder nach Newyork noch nach Brasilien, verläßt aber, von einer lebhaften Reiselust und Unruhe getrieben, jetzt sehr häufig Zürich. Wir finden ihn im Anfang 1858 plötzlich in Paris, wo der Director des Théâtre Lyrique

Digitized by Google

geneigt scheint, den Rienzi aufzuführen. Aber schon im Frühling ist Wagner wieder in Zürich, im August in Genf, bald darauf in Venedig, das er sich zu längerem Aufenthalt auserwählt, weil es „die geräuschloseste Stadt der Welt ist". Das Leben in Venedig — er wohnt im Palazzo Giustiniani — sagt ihm fortwährend trefflich zu. Aber er „braucht Geld, viel Geld" und hat trotz seines kurz zuvor über die Theater verhängten Bannfluches den Lohengrin nach Kassel angeboten und ersucht Liszt, in Coburg (wo man ihn so auffallend vernachlässige) den Verkauf des Lohengrin und des Holländer zu vermitteln. Die folgenden Briefe (bis in den März 1859 sämmtlich aus Venedig) behandeln überwiegend Geschäftsangelegenheiten und neuerdings die „mit entscheidender Bestimmtheit" an Liszt gestellte Frage, ob dieser die Initiative ergreifen wolle, für ihn von den deutschen Fürsten eine Pension zu erwirken. „Ich kann und werde nie eine Anstellung, oder was dem irgend gleichkäme, annehmen. Was ich dagegen beanspruche, ist die Fixirung einer ehrenvollen und reichlichen Pension." Liszt, kurz zuvor durch einen Brief verletzt, worin Wagner seine (Liszts) officiellen Verpflichtungen als „Trivialitäten" bezeichnet, scheint ihm nun ausnahmsweise eine unerwünschte Antwort gegeben zu haben; in dem Briefwechsel fehlen diese von Wagner sehr bitter aufgenommenen „unerhörten Zeilen". Doch schnell ist das alte freundschaftliche Verhältniß wieder hergestellt. Wagner gesteht sogar, es sei ihm jener „erschreckende Neujahrsgruß" Liszts heilsam gewesen. „Ich weiß, daß ich mich zu viel gehen lasse und auf die Geduld anderer unerlaubt viel zähle." Den Sommer 1859 verlebt Wagner in Luzern; im October finden wir ihn bereits wieder in Paris, wo er seine Compositionen in Concerten dirigirt und Verhandlungen mit dem Director der Großen Oper wegen Aufführung des Tannhäuser anknüpft. Aus Paris sind auch alle noch folgenden Briefe Wagners datirt:

Digitized by Google

der letzte vom 15. Juni 1861. Wagner spricht darin weniger von seinen Pariser Erlebnissen, als von seinem Wunsche, „Tristan" in Deutschland aufzuführen. „Ich habe Wien im Auge, als dasjenige Theater, das noch immer die besten Sänger besitzt und — als einziges Phänomen dieser Art — von einem sachverständigen Musiker dirigirt wird, mit dem man sich verständigen kann." Wagners Urtheil war immer unberechenbar; kurz zuvor hatte er Liszt vor dessen Abreise zum Wiener Mozart-Fest zugerufen: „Ich gratulire zum Wiener Schmutz!" (In einem älteren Briefe an Kittl heißt es in Bezug auf Wien: „Mir graut vor dieser asiatischen Stadt.")

Liszt hatte seinerseits keinen Augenblick aufgehört, für Wagner zu sorgen. Seit mehreren Jahren, klagt er 1861, seien alle seine Schritte und Bemühungen vergeblich gewesen, Tristan und die Nibelungen in Weimar zur ersten Aufführung zu bringen. „Ich verschone Dich mit dem Detail dieser Angelegenheit, deren Fehlschlagen mich hauptsächlich dazu bewog, meine hiesige Thätigkeit beim Theater gänzlich aufzugeben." „Von mir" — so schließt sein letzter Brief vom 7. Juli 1861 — „weiß ich nichts anderes Bestimmtes, als mein Fortgehen von Weimar. Bis anfangs August werde ich über meinen nächsten Aufenthaltsort entscheiden. Kurz gesagt, bezeichnet dieses Dilemma meine ganze Lage: Entweder meine Vermählung findet statt, und zwar bald oder nicht. Im ersten Falle ist für mich späterhin Deutschland und speciell Weimar noch möglich; anders, nein." Liszts gehoffte Vermählung mit der Fürstin Wittgenstein fand nicht statt, und er ging für einige Jahre nach Rom. Sein Scheiden von Weimar fällt ungefähr zusammen mit der Rückkehr Wagners nach Deutschland. So bildet das Jahr 1861 einen natürlichen Abschluß des vorliegenden Briefwechsels. Daß ihm eine Fortsetzung folge: die Briefe von 1861 bis 1883, ist lebhaft zu wünschen, aber

Digitized by Google

kaum zu hoffen. Zu viel Persönliches dürfte darin ausgetauscht sein, was die Hinterbliebenen Wagners kaum vor die Oeffentlichkeit zu bringen wünschen. Bekanntlich ist eine längere Entfremdung zwischen den beiden Freunden eingetreten, als deren hauptsächlichster Grund angenommen wird, daß Liszts Gefühle als Vater und als katholischer Geistlicher sich entschieden gegen eine Heirath seiner an Bülow vermählten Tochter Cosima mit R. Wagner gesträubt haben. Liszt ist weder bei der ersten Aufführung von „Tristan und Isolde" in München (1865), noch bei der Grundsteinlegung des Wagner-Theaters in Bayreuth (1872) erschienen. Erst später erfolgte eine Aussöhnung mit Wagner, die bis zu dessen Tode stand hielt.

2. Briefe von Richard Wagner an Uhlig, Fischer und Heine.

(1889.)

Wer ist Uhlig? wer Fischer? wer Ferdinand Heine? So werden wohl die meisten Leser beim Anblick der neuen, von Breitkopf und Härtel ausgegebenen Sammlung Wagnerscher Briefe fragen. Und sicherlich hätten die Herausgeber mit einer kurzen biographischen Notiz dieser leicht voraus zu sehenden Frage begegnen sollen. Ein Leser, der nicht mit jedem Detail, mit jeder Nebenfigur in Wagners Leben vertraut ist, informirt sich nur mühsam über jene Persönlichkeiten, die ihm in dem neuen Buche doch werth und interessant geworden, ja durch Wagner ein bischen mitunsterblich geworden sind. Theodor Uhlig war Kammermusiker, Wilhelm Fischer Chordirector und Regisseur, Ferdinand Heine Schauspieler und Costümier am Dresdener

Digitized by Google

Hoftheater; ihre Bekanntschaft mit Wagner datirt aus der Zeit seiner Capellmeisterschaft an diesem Theater. Zur innigen Freundschaft, zur Bruderschaft auf Du und Du, erwuchs dieses Verhältniß erst in der Entfernung, ja durch dieselbe. Wagner empfand in seinem Züricher Exil ein gesteigertes Bedürfniß nach engem freundschaftlichen Anschluß und Austausch. Hatte er während seiner sechsjährigen Thätigkeit in Dresden den tüchtigen und liebenswürdigen Charakter dieser drei im täglichen Verkehr ihm nahestehenden Männer kennen gelernt — in der Fremde konnte er ihre Hingebung an seine eigene Person und sein künstlerisches Streben noch ungleich stärker erproben. Nach seiner Flucht aus Dresden beginnt er von Zürich aus (1849) einen fleißigen Briefwechsel mit allen Dreien.

Nur Wagners eigene Briefe sind in der neuen Sammlung abgedruckt; von den Antworten der drei Freunde keine Zeile. Das ganz eigenartig fesselnde dramatische Interesse, das dem Wagner-Lisztschen Briefwechsel innewohnt, fehlt der neuen Briefsammlung. Dort horchen wir dem Dialog der beiden genialen Männer; die Briefe Wagners und die Antworten Liszts werfen gegenseitig ein erklärendes, bedeutsames Licht aufeinander. Wagners Briefe an das Dresdener Freundeskleeblatt behandeln, mit wenigen ganz vereinzelten Ausnahmen, nicht so wichtige Fragen, wie seine Sendschreiben an Liszt. Trotzdem machen sie im ganzen einen erfreulichen Eindruck, indem sie Wagner mehr von seiner menschlich gemüthlichen Seite zeigen, kameradschaftlich aufgeknöpft, zeitweise in Hemdärmeln. Auch fällt es angenehm auf, daß Wagner an die drei Freunde bei weitem nicht so verzweifelt, so trost- und hoffnungslos schreibt, wie gleichzeitig an Liszt. Man braucht nur dieselben Jahrgänge in beiden Briefsammlungen miteinander zu vergleichen. Es fehlt zwar auch nicht an einzelnen Klagen und Verwünschungen; aber so herzzerreißende Schilde-

Digitized by Google

rungen seines Züricher Lebens, eine solche Wollust der Verzweiflung und Verbitterung wie in den Briefen an Liszt wird man hier nicht finden. Wagner schreibt anfangs sogar sehr gut gelaunt im Genuß der wiedergewonnenen Freiheit. Ihm ist „immer so übermüthig, behaglich zu Muthe, wie einem Hunde, der die Prügel weg hat". „Ich muß unverhohlen eingestehen," versichert er Uhlig (August 1849), „daß mir die Freiheit über alles gut schmeckt, die ich hier in frischen Alpenluftzügen einathme. Was ist die gemeine Sorge um die sogenannte bürgerliche Zukunft gegen das Bewußtsein, in seiner edelsten Thätigkeit nicht despotisirt zu sein!... Hier lebe ich nun, auf communistische Weise durch Liszt unterstützt, heiter, und ich kann fast sagen, glücklich meiner besten Natur nach dahin." Und ein Jahr später (August 1850): „Macht es Dir Freude, zu erfahren, daß ich ein glücklicher Mensch bin? Willst Du, daß ich glücklich bin, solang ich lebe, so miß mir dies Leben nicht nach der Länge, sondern nach dem Inhalte zu. Die Zeit ist das absolute Nichts, nur was die Zeit vergessen macht, was sie vernichtet, ist das Etwas... Also: Ich bin glücklich! Seid Ihr gescheit, so seid Ihr es alle!" Und wieder in einem späteren Briefe: „Ich fühle mich jetzt wieder in Zürich sehr wohl, und nach meiner Wahl möchte ich in der ganzen weiten Welt nicht anderswo leben, als hier. Wir haben eine höchst angenehme Wohnung am See, mit den herrlichsten Aussichten, Garten ꝛc. Im Hausrock gehe ich hinunter und bade mich im See; ein Boot ist da, auf dem wir uns selbst fahren. Dazu ein vortrefflicher Schlag Menschen, Theilnahme, Gefälligkeit, ja rührendste Dienstbeflissenheit, wohin wir uns wenden. Mehr und zuverlässigere Freunde, als ich je im weiten, schönen Dresden finden konnte. Alles ist froh, daß ich nur da bin; von Philistern kenne ich nur die sächsischen Flüchtlinge. Ach, was kommt Ihr mir dort unglücklich und be-

Digitized by Google

dauernswürdig vor!" Ganz ähnlich, wieder ein Jahr später (1851) an W. Fischer: „Ich lebe im Schutze wirklicher und echter Liebe von Menschen, die mich so kennen, wie ich bin, und mich nicht um ein Haar anders haben wollen. Ich bin nur zu beneiden." An F. Heine schreibt Wagner im selben Jahre (1851): „Ach, wenn mich nur kein Mensch mehr um den Verlust meiner Dresdener Stelle bedauern wollte! Wie wenig kennen mich die, die diesen Verlust für mich als ein Unglück ansehen. Würde ich heute amnestirt und sollte ich wieder Dresdener Oper-Hofcapellmeister werden: Du solltest sehen, mit welcher Seelenruhe ich in meiner Schweiz sitzen bliebe und vielleicht kaum den gesegneten Boden des deutschen Reichs nur beträte!" Das klingt ganz anders, als die Züricher Briefe an Liszt.

Am zahlreichsten sind die Briefe an Uhlig; 92 von den 177 Briefen des vorliegenden Bandes. Sie sind zugleich die ausführlichsten und gehaltvollsten, wenden sie sich doch zumeist an den Musikkritiker Uhlig, mit welchem Wagner sich durch stärkere geistige Interessen verknüpft fühlte, als mit dem Chordirector Fischer und dem Costümier Heine. Theodor Uhlig war fast zehn Jahre jünger als Wagner. Unter Friedrich Schneider in Dessau zum gründlichen Musiker gebildet, tüchtiger Violinspieler und Componist, wurde er 1841 Mitglied der königlichen Capelle in Dresden. Er hat nicht weniger als 84 größere und kleinere Werke componirt, von welchen blos ein Quartett und einige Lieder gedruckt sind; dem Publikum ist nur seine Musik zu Räderschen Possen bekannt geworden, worunter — merkwürdigerweise — ein Stück, mit dem er die damals noch neue Wagnersche Richtung zu persifliren suchte. Uhlig hatte unter Wagners eigener Leitung die Opern Rienzi, Fliegender Holländer und Tannhäuser kennen gelernt, war aber, nach dem Zeugnisse seines Freundes W. Rühlmann, bis 1847 ein entschiedener Gegner derselben. Erst durch eine treffliche

Digitized by Google

Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven, außerdem durch einen auffallenden Beweis persönlichen Vertrauens gewann Wagner seinen früheren Gegner vollständig. Uhlig vertieft sich nun in die Partitur des Tannhäuser, hört selber vollständig auf zu componiren und wird eifriger Musikschriftsteller aus Enthusiasmus für Wagner. In Brendels Leipziger Musikzeitschrift (1849 bis 1852) begegnet uns Uhlig als einer der ersten, feurigsten und rücksichtslosesten Kämpfer für Wagners Werke und Ideen. Er war ein aufgeweckter Kopf, dem der Besitz einer reellen musikalischen Bildung beträchtlichen Vortheil gewährte über andere Wagner-Schwärmer, wie z. B. Brendel. Dieser Vortheil ging aber halb verloren in der unbedingten, blinden Heeresfolge. In diesem apologetischen Sinn schrieb er zuerst über Wagners reformatorische Schriften, deren pseudophilosophischer Jargon merklich auf Uhligs Stil abgefärbt hat. Noch eifriger tummelte er sich in der Polemik gegen alle, die irgend etwas gegen Wagner einzuwenden wagten. Veranlaßt durch das außerordentliche Lob, das Wagner den Aufsätzen Uhligs spendet, habe ich die meisten derselben jetzt nachgelesen, ohne mich mit dieser Art von geschmackloser, beißwüthiger Polemik befreunden zu können. (Als Ein Beispiel unter vielen erwähne ich zur Begründung des Gesagten den Aufsatz „Wollen" in Nr. 8 und 9 der Brendelschen Zeitschrift vom Jahre 1851.) Bemerkenswerth ist, daß der Einfluß Uhligs und mittelbar Wagners sich in der Brendelschen Zeitschrift sofort auch in zwei Dingen zeigt: erstens in der auffallend kühleren Beurtheilung Robert Schumanns, dann in den ersten Symptomen der musikalischen Judenhetze. Die stereotypen Beiwörter „hebräisch", „jüdisch", so oft Meyerbeer mit der ganzen Verbissenheit Uhlig-Wagnerschen Hasses angefallen wird, kommen hier in musikalischer Beurtheilung zum erstenmale vor. Wagners „Judenthum in der Musik" nimmt thatsächlich seinen

Digitized by Google

Ausgangspunkt von einem Worte Uhligs über den herrschenden „hebräischen Kunstgeschmack". Aus dem Liszt-Wagner-Briefwechsel ist auch das „ausgezeichnete Urtheil" Uhligs bekannt, daß die Prometheus-Ouvertüre von Liszt allein mehr werth sei, als der ganze Mendelssohn! Ein echteres und bleibendes Verdienst hat sich Uhlig durch seinen Clavierauszug des „Lohengrin" geschaffen; wohl der beste, den wir von allen Wagnerschen Opern besitzen. Ein schweres Hals- und Lungenleiden, mit welchem Uhlig das Jahr 1852 hindurch gekämpft, machte schon am 3. Januar 1853 dem Leben des erst 31-jährigen talentvollen Mannes ein Ende. Welch treuen und hingebenden Freund Wagner an Theodor Uhlig verloren hat, davon geben die vorliegenden Briefe Zeugniß.

Die erste Zeit seines Aufenthaltes in Zürich wendete Wagner bekanntlich an die Abfassung seiner kunstphilosophischen Schriften: „Die Kunst und die Revolution", „Das Kunstwerk der Zukunft", endlich „Oper und Drama". Von diesen Arbeiten sprechen seine ersten Briefe an Uhlig. Erstaunlich ist der nimmermüde leidenschaftliche Eifer, womit sich Wagner plötzlich in die schriftstellerische Thätigkeit stürzt, auf musikalisches Schaffen gänzlich vergessend. Kaum hat er die erste Schrift: „Die Kunst und die Revolution", an den Verleger Wigand abgeschickt, so meldet er Uhlig: „Seit ein paar Wochen, das heißt seitdem ich häuslich zur Ruhe gekommen bin, hat mich die Wuth zu einer neuen litterarischen Arbeit, „Das Kunstwerk der Zukunft", in solchem Grade gefaßt, daß ich selbst heute mir nicht die Zeit gönne, Ihnen ordentlich zu schreiben. Mir brennt der Kopf vor lauter Kunstdarlegung." Vier Wochen später schickt er ihm bereits das ganze umfangreiche Manuscript. Uhlig möge sich nicht viel Noth bereiten, günstige Besprechungen dieser Arbeiten zu erzielen. „Wichtig ist mir nur Eins! — daß sie möglichst viel gelesen werden:

Digitized by Google

was hierzu beigetragen werden kann, ist mir lieb; ob sie heruntergerissen werden, ist sehr gleichgiltig, und zwar weil es sehr natürlich ist. Ich bringe ja keine Versöhnung mit der Nichtswürdigkeit, sondern den unbarmherzigsten Krieg ... Das wird meine letzte schriftstellerische Arbeit gewesen sein." Aber schon im nächsten Monate widerruft Wagner diesen Entschluß: „Ich war nach der Abfassung der Arbeit so bestimmt, nicht mehr in der Weise zu schriftstellern, daß ich jetzt darüber lachen muß: nach allen Seiten hin quillt mir die Nothwendigkeit hervor, wieder zu schreiben. Sind wir ganz aufrichtig, so müssen wir eigentlich auch zugestehen, daß es jetzt das Einzige ist, was Sinn und Zweck hat: das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden, und zwar durch Revolutioniren, durch Zerstören und Zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswerth ist. Das ist unser Werk, und ganz andere Leute als wir werden erst die wahren schaffenden Künstler sein. Nur Zerstörung ist jetzt nothwendig — Aufbauen kann gegenwärtig nur willkürlich sein." Von diesen Ansichten ist Wagner glücklicherweise bald abgekommen. Durch seine Compositionen hat er eine ungeheure, immer noch fortarbeitende Wirkung erzielt, mit seinen „zerstörenden" Schriften nur ein augenblickliches Aufsehen; ihnen bleibt kaum mehr als biographische Bedeutung. Er selbst schreibt im Sommer 1850 über seine Bücher: „Daß sie im allgemeinen gar nicht weiter beachtet würden, setzte ich bereits voraus; daß sie aber auch von den wenigen aus unserer eigenen Partei, die sie beachteten, meist gar nicht einmal verstanden wurden, das habe ich endlich nur mit tiefem Seufzen wahrnehmen können. Wer soll auch aus unserm künstlerisch-egoistischen Nachahmungs-Handwerkertreiben zum Beispiel die naturgemäße Stellung der bildenden Kunst zur unmittelbaren, rein menschlichen Kunst begreifen können?" Und nun fällt

Digitized by Google

Wagner grimmig her über den „sonst gutgewillten Kunstästhetiker in der Deutschen Monatsschrift, der so tief in der absoluten Gedankenlosigkeit drin steckt, daß er über diesen Gegenstand in ein solch kunstgeschwätziges Faseln geräth". Daß ernsthafte Gelehrte Wagners Ansichten über die bildende Kunst ihrerseits für „Faseln" erklären mußten, wird man schon aus folgender Briefstelle Wagners (S. 26) begreifen: „Wenn ich nachweisen will, daß die bildende Kunst, als eine künstliche, von der wirklichen Kunst nur abstrahirte Kunst, in der Zukunft ganz aufhören müsse, wenn ich somit dieser, heute als Hauptkunst sich gerirenden, bildenden Kunst — Malerei und Bildhauerei — ein Leben in der Zukunft ganz absprechе, so giebst Du mir wohl zu ꝛc." Mit Wagners Gleichgiltigkeit gegen die öffentliche Beurtheilung seiner Bücher war es übrigens nicht so weit her; er schimpft gehörig über die Kritiker, nicht etwa blos gegen die namenlosen in den Musikzeitungen, sondern auch und ganz besonders gegen die „Grenzboten", in welchen Gustav Freytag und Otto Jahn Wagner-Artikel geschrieben hatten. Wagner sendet seinem „Offenen Brief" an Brendel eigens eine Randnote nach, um die „Grenzboten" „als Lumpe hinzustellen". „Die „Grenzboten", erklärt er Uhlig, „sind gegen mich in die allergemeinste Recensenten-Niederträchtigkeit gerathen. Sie wittern den Tod und decken so im Sterben auf, was sie eigentlich sind: schlechte Kerle, und das sind sie, F. an der Spitze." *)

Sein Heil erblickt Wagner immerdar in den Frauen, die sich ihm auch dankbar genug erwiesen haben. Gerne citiren wir folgende schöne Stelle aus einem seiner Briefe an Uhlig:

---

*) Den vortrefflichen Artikel von Gustav Freytag über Wagners „Judenthum in der Musik" kann man in den jetzt gesammelten Aufsätzen Freytags bequem nachlesen.

Digitized by Google

„Mit Frauenherzen ist es meiner Kunst immer noch ganz gut gegangen, und das kommt doch wahrscheinlich daher, daß bei aller herrschenden Gemeinheit es den Frauen doch immer noch am schwierigsten fällt, ihre Seelen so gründlich verledern zu lassen, als dies unserer staatsbürgerlichen Männerwelt zu so voller Genüge gelungen ist. Die Frauen sind eben die Musik des Lebens: sie nehmen alles offener und unbedingter in sich auf, um es durch ihr Mitgefühl zu verschönern." Und in einem späteren Brief: „Frage E., was ich darunter verstehe, sie wird es Dir mit zwei Worten klar und deutlich machen, denn — glaube mir — dieses Mädchen ist Dir weit voraus — und woher? Durch ihre Geburt, weil sie ein Weib ist. Sie ist als Mensch geboren — Du und jeder Mann wird heutzutage als Philister geboren, und langsam und mühevoll gelangen wir Aermsten erst dazu, Menschen zu werden. Die Frauen, die ganz das geblieben sind, was sie von Geburt an sind, können uns einzig lehren, und wären sie nicht, wir Männer gingen rettungslos im Dütendrehen zu Grunde." Neue Bestärkungen in seinem Frauencultus blieben für Wagner niemals lange aus. „Gestern," meldet er am 25. März 1852, „erhielt ich einen Brief aus Hamburg von einer Frau von aristokratischer Geburt, die für meine Schriften dankt: sie sei durch sie erlöst worden. Sie erklärt sich mir zur vollständigsten Revolutionärin. So sind es doch immer die Frauen, die mir gegenüber das Herz auf dem rechten Fleck haben, wogegen ich die Männer schon fast ganz aufgeben muß." In Zürich führt Wagner einmal die Tannhäuser-Ouvertüre auf; die Wirkung, schreibt er, war geradewegs furchtbar. „Namentlich die Frauen sind um und um gewendet worden: die Ergriffenheit war bei ihnen so groß, daß Schluchzen und Weinen ihnen helfen mußte ... Ich war zunächst über diese ungemein heftige Wirkung erstaunt. Gerade eine Frau löste mir aber

Digitized by Google

das Räthsel: ich bin den Leuten als niederschmetternder Bußprediger gegen die Sünde der Heuchelei erschienen." Nach diesem Stückchen darf man wohl bei der Dame eine ungewöhnliche Bußfertigkeit und bei Wagner eine ebenso große Geneigtheit voraussetzen, schönen Schwärmerinnen jeden Unsinn zu glauben.

* * *

Eine nicht unwillkommene Abwechslung zwischen den theoretischen Erörterungen und den rein geschäftlichen Aufträgen bieten Wagners Mittheilungen über seine Wassercur. Uhlig, ein begeisterter Apostel dieser Curmethode, hatte ihm das bekannte Buch von Rausse: „Wasser thut's freilich", geschickt, dessen überzeugender, oft geistreich humoristischer Ton auch Wagner sofort gewann und ihn veranlaßte, sich in der Wasserheilanstalt Albisbrunn einzuquartieren. Er verbleibt dort von Anfang September bis gegen Ende November 1851 und betreibt mit der ihm in allen Dingen eigenen zähen Energie seine Cur. Daß diese keine geringen Ansprüche machte, beweist uns nachstehende Tagesordnung Wagners: 1. Früh halb 6 Uhr nasse Einpackung bis 6 Uhr, dann kalte Wanne und Promenade. 8 Uhr Frühstück: trockenes Brot und Milch oder Wasser! 2. Nochmals kurze Promenade, dann eine kalte Compresse. 3. Gegen 12 Uhr nasse Abreibung; kurze Promenade; neue Compresse. Dann Mittagessen auf dem Zimmer. Eine Stunde faullenzen; starke Promenade von zwei Stunden — allein. 4. Gegen 5 Uhr wieder nasse Abreibung und kleine Promenade. 5. Sitzbad von einer Viertelstunde um 6 Uhr mit folgender Erwärmungspromenade. Neue Compresse. Um 7 Uhr Abendessen: trocken Brot und Wasser! 6. Dann Whistpartie bis nach 9 Uhr, folgt noch eine neue Compresse, und gegen 10 Uhr geht's ins Bett. In den ersten Wochen kann Wagner die

Digitized by Google

günstige Wirkung nicht genug loben. „Vorigen Montag," schreibt er, „war meine Eidgenossenschaft bei mir: sie soffen wie immer, und mein Ekel vor diesem Weingesaufe, ohne das diese unglücklichen Menschen keine Spur von Laune zu bekommen vermögen, hat mich vollends davon überzeugt, daß ich wirklich curirt bin. Ich begreife nicht mehr, wie es zugehen sollte und welches Unglück mich treffen müßte, daß ich je wieder zum Wein, Bier ꝛc. meine Zuflucht nähme." Nun, bekanntlich ist Wagner von diesem ascetischen Entschluß später gründlich abgefallen und praktisch zu dem Grundsatz zurückgekehrt, den er in einem früheren Brief also ausdrückt: „Glaub' mir, durch das Wasser werden wir gesund, aber nur dann erst *sind* wir gesund, wenn wir auch Wein trinken, ohne uns dadurch zu schaden." Ein Jahr später kommt er zu der Ueberzeugung, die strenge Wassercur habe ihm nur geschadet; er will nichts mehr wissen von Wasserheilanstalten, wo doch nur nach der Schablone gearbeitet werden kann. „Ich war jetzt mit meinem Magen ganz hin, und dies kam hauptsächlich von dem verfluchten *Milch* trinken. Ich theile jetzt die Ueberzeugung aller derjenigen, welche den Milchgenuß als Unsinn bezeichnen. Milch ist die Nahrung der *Säuglinge*. *Kalte* Milch trinkt gar kein Thier, und auch kein Naturmensch." Am schwersten und nur ganz kurze Zeit ertrug Wagner die Entbehrung des Schnupftabaks. „Denke Dir," klagt er Ferdinand Heine, „daß ich das Tabakschnupfen aufgeben muß; seit sechs Tagen habe ich schon keine Prise mehr genommen! Die Wirkung ist vorläufig, als ob ich verrückt werden sollte." Wagner hat das Versäumte später reichlich hereingebracht; er war einer der allerstärksten Schnupfer. Etwas sehr Wahres, nur leider schwer Erreichbares meint Wagner mit den Worten: „Bei Leiden unserer Art kann nur ein *Freund* uns rathen und ein Arzt nur dann, wenn er dies zugleich ist." So läßt er sich dann

Digitized by Google

eine zeitlang von — dem Dichter Georg Herwegh behandeln, der ihm „in jeder Beziehung sympathetisch näher steht, als irgend ein Arzt".

Ein besonderes Interesse gewährt es, in den Briefen an Uhlig und Fischer Schritt vor Schritt zu verfolgen, wie in Wagner allmählich der Plan zum „Ring des Nibelungen" entstand. Gleichzeitig damit zuerst der Traum, dann das bewußte Streben, ein eigenes Theater für seine Schöpfung zu errichten. Kaum hat er in Zürich seine kunstphilosophischen Schriften vollendet, als er schon daran geht, einen „Siegfried" zu schreiben, und zwar „Siegfrieds Tod", das letzte, jetzt „Götterdämmerung" betitelte Stück der Trilogie. Schon im September 1850 (26 Jahre vor der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses!) schreibt er aus Zürich an Uhlig: „Ich beschäftige mich jetzt mit Wünschen und Plänen, die auf den ersten Anblick sehr chimärisch aussehen, einzig mir aber doch Lust machen, an die Vollendung des Siegfried überhaupt zu denken. Es handelt sich — zur Realisirung des Besten, Entschiedensten und Bedeutungsvollsten, was ich unter den bestehenden Umständen leisten kann, somit zur Erreichung meiner bewußten Lebensaufgabe — um eine Summe von vielleicht 10,000 Thalern. Könnte ich je über solch eine Summe disponiren, so würde ich folgendes veranstalten: Hier, wo ich nun gerade bin, und wo manches gar nicht so übel ist, würde ich auf einer schönen Wiese bei der Stadt von Brett und Balken ein rohes Theater nach meinem Plane herstellen und lediglich blos mit der Ausstattung an Decorationen und Maschinerien versehen lassen, die zur Aufführung des Siegfried nöthig sind. Dann würde ich mir die geeignetsten Sänger, die irgendwo vorhanden wären, auswählen und auf sechs Wochen nach Zürich einladen; den Chor würde ich mir größtentheils hier aus Freiwilligen zu bilden suchen. So würde ich mir

Digitized by Google

auch mein Orchester zusammenladen." Von Neujahr gingen die Ausschreibungen und Einladungen an alle Freunde des musikalischen Dramas durch alle Zeitungen Deutschlands mit der Aufforderung zum Besuche des beabsichtigten dramatischen Musikfestes; „wer sich anmeldet und zu diesem Zwecke nach Zürich reist, bekommt gesichertes Entrée, natürlich wie alles Entrée: gratis! Ist alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich dann drei Aufführungen des Siegfried in einer Woche stattfinden; nach der dritten wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt. Den Leuten, denen die Sache gefallen hat, sage ich dann: Nun macht's auch so! Wollen sie auch von mir wieder etwas Neues hören, so sage ich aber: Schießt Ihr das Geld zusammen!" Aus diesem noch ganz phantastischen Plane hat Wagners nicht nachlassende Energie in der Folge das Bayreuther Festspielhaus herausentwickelt.

Im nächsten Jahre verlegt er sein geträumtes Theater von Zürich an den Rhein: „Mit dem Siegfried habe ich noch große Rosinen im Kopfe: drei Dramen, mit einem dreiactigen Vorspiel. Wenn alle deutschen Theater zusammenbrechen, schlage ich ein neues am Rhein auf, rufe zusammen und führe das Ganze im Laufe einer Woche auf." Noch bestimmter schreibt er am 15. Februar 1854 an F. Heine, es sollen die ganzen vier Nibelungen-Dramen zu Ostern 1856 fertig sein. „Dann geht es ans Unmögliche: mir mein eigenes Theater zu schaffen, mit dem ich vor ganz Europa mein Werk als großes dramatisches Musikfest aufführe." Als Wagner dies schrieb, hatte er kein Geld und noch nicht die geringste Aussicht, nach Deutschland zurückkehren zu dürfen. Aber der Glaube an sich selbst und der eiserne Wille verließen ihn nicht, und so ist ihm „das Unmögliche" schließlich gelungen. Anfangs hatte Wagner, wie wir gesehen, nur „Siegfrieds Tod" im Sinne. Dann packte ihn aber die Idee, in einem vorangehenden Stücke den jungen

Digitized by Google

Siegfried darzuſtellen. „Habe ich Dir nicht," ſchreibt er im Mai 1851, „früher ſchon einmal von einem heiteren Stoffe geſchrieben? Es war dies der Burſche, der auszieht, um das Fürchten zu lernen, und ſo dumm iſt, es nie lernen zu wollen. Denke Dir meinen Schreck, als ich plötzlich erkenne, daß dieſer Burſche niemand anderes iſt, als — der junge Siegfried, der den Hort gewinnt und Brünhilde erweckt! Die Sache iſt nun fertig. Der „junge Siegfried" hat den ungeheuren Vortheil, daß er den wichtigen Mythos dem Publikum im Spiel, wie einem Kinde ein Märchen, beibringt." Im November 1851 theilt er Uhlig zum erſtenmal die Idee mit, dem „jungen Siegfried" noch eine „Tragödie von erſchütterndſter Wirkung", nämlich die Walküre, vorangehen zu laſſen, und dieſe drei Dramen durch ein größeres Vorſpiel („Das Rheingold") einzuleiten. So knüpfte ſich ihm, in umgekehrter Ordnung, ein Glied an das andere zu ſeiner großen Nibelungen-Trilogie. Ende Mai 1852 hat Wagner den vollſtändigen Entwurf zur Dichtung der Walküre fertig. „Ich bin wieder mehr wie je ergriffen von der umfaſſenden Großartigkeit und Schönheit meines Stoffes. Nach dieſem Werke werde ich wohl nie wieder dichten! Es iſt das Höchſte und Vollendetſte, was meiner Kraft entquillen konnte. Sind die Verſe fertig, ſo werde ich von dann ab wieder ganz Muſiker, um dann dereinſt nur noch — Aufführer zu ſein!"

Auf andere Componiſten kommt Wagner ſehr ſelten zu ſprechen; wo er es thut, geſchieht dies in ſehr geringſchätzigem Tone. Von Marſchners „Vampyr" ſchreibt er: „Die Muſik hat mich im ganzen diesmal auch degoutirt; dieſes Duett-, Terzett- und Quartett-Singen und nähten (?) iſt doch raſend dumm und geſchmacklos. Es iſt weiß Gott nur gelehrt-impotent gemachte, deutſch verſohlte und verlederte italieniſche Muſik; durchaus nichts anderes." Ueber Mendelsſohns

Digitized by Google

Ausführung Beethovenscher Werke heißt es, daß „Mendelssohn den dichterischen Gehalt derselben gar nicht fassen konnte, sonst — hätte er ja selbst etwas ganz anderes zu Tage bringen müssen! Mendelssohns grobe Fehler in der Auffassung der Tempi bezeugt deutlich seine Unwissenheit von dem Inhalte der Tonstücke; jeder wird das verstehen, der z. B. sein Tempo zum ersten Satz der neunten Symphonie hörte . . . Hier erschien er mir plötzlich als der allergemeinste Musikmacher, und genau erkannte ich hieran den Grund davon, daß er selbst nichts anderes schaffen konnte, als er schuf". Dieser Ausfall hängt enge zusammen mit einer fixen Idee Wagners, die er auch Uhlig des breitesten auseinandersetzt — nämlich, daß Er (Wagner) der einzige Mensch auf der Welt sei, der eine Beethovensche Symphonie aufzufassen und zu dirigiren verstehe. In seinem Buche „Ueber das Dirigiren" hat Wagner dieses Thema später ausführlich behandelt. Er findet das Wesenhafte der größeren Tonwerke Beethovens darin, daß sie „nur in letzter Linie Musik, in erster Linie aber einen dichterischen Gegenstand enthalten". „Am deutlichsten," schließt er seine Auseinandersetzung, „dürfte es mir gelingen, den dichterischen Gegenstand in der Coriolan-Ouvertüre zu bezeichnen." (Das ist freilich nicht schwer!) „Ich darf mir sagen, daß, wer meine Erklärung dieses Gegenstandes genau kennt und ihre Richtigkeit von Stelle zu Stelle verfolgt, sich eingestehen muß, ohne diese Erklärung dieses über alles plastische Tonstück gar nicht verstanden zu haben." Wagner fordert Uhlig auf, diese Gedanken in einem „ordentlichen Artikel" zu verarbeiten. „Es ist hier wirklich ein für unser ganzes nach-Beethovensches Musiktreiben vernichtendes Thema berührt: meines Erachtens nichts Geringeres als der Beweis, daß Beethoven in seiner eigentlichen Wesenheit, somit überhaupt gar nicht verstanden worden ist. Ich wenigstens kann's nicht anders ansehen, da

Digitized by Google

ich mir selbst jetzt ganz deutlich darüber geworden bin, daß auch ich Beethoven nur von da ab verstehe, wo ich dem dichterischen Gegenstande seiner Tonausführungen auf die Spur gerieth und endlich auffand." Das ist ein sehr merkwürdiges Geständniß, und die ganze musikalische Welt müßte eigentlich in Verzweiflung gerathen, da sie weder vor Wagner noch neben oder nach Wagner eine Beethovensche Symphonie je richtig gehört und verstanden hat! Wie man aber aus Wagners Erklärung der dritten und der neunten Symphonie weiß — nur diese zwei hat er interpretirt — besteht seine Panacee für die richtige Aufführung solcher Werke in einer bilderreichen poetischen Ausdeutung oder Umdichtung derselben, welche schwärmende Dilettanten entzücken mögen, aber einem Dirigenten von Geist und Talent nicht die geringste neue Entdeckung oder fruchtbare Belehrung zuführen. Uhlig hat den Auftrag seines Meisters so genau erfüllt, daß wir in seinem Aufsatze „Ueber den dichterischen Gehalt Beethovenscher Tonwerke" in Brendels Zeitschrift vom 24. September 1852 die betreffenden Briefstellen Wagners wortgetreu wiederfinden.

Das letzte Drittel des Buches füllen die Briefe an Fischer und Heine. Wir finden darin, wie sich von selbst versteht, viele Wiederholungen aus den an Uhlig gerichteten Briefen: Mittheilungen über Wagners Befinden und Pläne, seine Häuslichkeit in Zürich, seine Reise nach London und Paris, endlich zahlreiche geschäftliche Aufträge. Letztere mehren sich für Fischer insbesondere nach dem Tode Uhligs, welcher bishin der Haupt-Commissionär für Wagner gewesen. Wagners Briefe an Fischer und Heine beginnen nicht erst mit dem Züricher Exil, sondern schon 1841 von Paris aus. Es sind Zuschriften von hochachtungsvoller, fast unterwürfiger Ergebenheit, worin der Chordirector und der Costümier des Dresdener Hoftheaters um ihre „Protection und Geneigtheit" gebeten werden bezüglich der in

Digitized by Google

Aussicht stehenden Aufführung des Rienzi. Wagner betont wiederholt, daß er diese Aussicht vor allem seiner „hohen Gönnerin, der angebeteten Schröder-Devrient" verdanke; diese hat indessen auf ein Dutzend seiner Briefe gar nicht geantwortet, ja die Aufführung des Rienzi zu verschiedenen Malen geradezu verzögert. Den wichtigsten Einfluß auf die Annahme des „Rienzi" in Dresden hat ohne Zweifel die Empfehlung Meyerbeers gehabt, auf dessen Fürwort bekanntlich auch der „Fliegende Holländer" in Berlin angenommen worden ist. Davon macht Wagner aber nicht die leiseste Erwähnung, und wenn er behauptet, seine „größte Wollust sei, dankbar zu sein", so hat er Meyerbeer gegenüber stets das gerade Gegentheil bewiesen.*) Im Sommer 1842 kommt Wagner, nach fünfjähriger Ent-

*) Meyerbeers Brief an den General-Intendanten v. Lüttichau, ddo. Paris 18. März 1841, ist so wenig bekannt, daß er hier (nach der Mittheilung W. Tapperts), eine Stelle finden möge: „Ihre Excellenz werden mir vergeben, wenn ich Sie mit diesen Zeilen belästige; ich erinnere mich aber Ihrer steten Güte für mich zu lebhaft, um einem jungen interessanten Landsmanne es abschlagen zu dürfen, wenn er, mit vielleicht zu schmeichelhaftem Vertrauen auf meine Einwirkung auf Eure Excellenz, mich bittet, sein Anliegen mit diesen Zeilen zu unterstützen. Herr Richard Wagner aus Leipzig ist ein junger Componist, der nicht allein eine tüchtige musikalische Bildung, sondern auch viel Phantasie hat, außerdem auch eine allgemeine litterarische Bildung besitzt und dessen Lage wohl überhaupt die Theilnahme in seinem Vaterlande in jeder Beziehung verdient. Sein größter Wunsch ist, die Oper Rienzi, deren Text und Musik er verfaßt hat, auf der neuen königlichen Bühne zu Dresden zur Aufführung zu bringen. Einzelne Stücke, die er mir daraus vorgespielt, fand ich phantasiereich und von vieler dramatischer Wirkung. Möge der junge Künstler sich des Schutzes Eurer Excellenz zu erfreuen haben und Gelegenheit finden, sein schönes Talent allgemeiner anerkannt zu sehen. Ich nehme noch einmal die Nachsicht Eurer Excellenz in Anspruch und bitte Sie, mir Ihr geneigtes Wohlwollen zu erhalten. Hochachtungsvoll Eurer Excellenz ergebenster Diener Meyerbeer."

Digitized by Google

fernung von Deutschland, selbst nach Dresden, um die Aufführung seiner Oper vorzubereiten. Fischer, der uns als eine bescheidene, liebenswürdige Natur geschildert wird, empfängt Wagner mit einer Herzlichkeit, welche dieser ihm nie vergessen hat. Wagner war damals 29 Jahre alt, Fischer sehr viel älter, und trotzdem entspann sich zwischen den beiden Künstlern von so grundverschiedenem Wesen bald eine innige Freundschaft. Fischer war im ersten Jünglingsalter zum Theater gekommen, ward Schauspieler und als Baßbuffo ein Liebling des Leipziger Publikums. Aber das genügte ihm nicht; es trieb ihn zum Ernste seiner Kunst; so pflegte er seine musikalischen Kenntnisse, ward — neben seiner Stellung als Schauspieler — Chordirector, studirte immer fort und erlangte den Ruhm eines der vortrefflichsten Chordirigenten in Deutschland. Oft traf ihn Wagner des Abends, wie Fischer zur Erholung von den Tagesmühen allerhand seltene Tonwerke alter Meister für sich allein zierlich abschrieb, um daran zu lernen. Als Fischer im Jahre 1858 starb, widmete ihm Wagner einen Nachruf, der wohl das Wärmste und Herzlichste ist, was aus seiner Feder geflossen. „Einst war ich seine Freude, nun seine Sorge," so schreibt Wagner über die Gesinnungen Fischers gegen ihn nach der Flucht von Dresden. „Und wie sorgte er um mich! Als sich das ganz Unerwartete wie ein Wunder zutrug und meine Opern, die fast kaum den Bezirk Dresdens überschritten hatten, sich über ganz Deutschland verbreiteten, da ging seine Sorge bald in Besorgung über, und wo ich, der Jugendliche, erlag, da trat der rüstige Alte ein, nahm mir alle Mühe ab, überwachte die Copien und Einrichtungen meiner Partitur, correspondirte, trieb an, hielt ab — damit ich nur Ruhe hätte, wieder arbeiten und meiner Kunst mich hingeben könne. Wahrlich, es ist ein Trost, daß es solche giebt! Es ist ein unschätzbares Wohlgefühl, einem solchen begegnet zu sein!"

Digitized by Google

Wagners Briefe an seinen gleichfalls viel älteren Freund, den Costümier des Dresdener Hoftheaters, Ferdinand Heine, haben im Inhalt und Ton viel Aehnliches mit denen an Fischer.*) Die ersten sechs (aus Paris 1842) behandeln gleichfalls nur die Rienzi-Angelegenheit, in einem Crescendo von Unruhe und Ungeduld. Die Züricher Mittheilungen athmen dieselbe trauliche Herzlichkeit, wie die Unterhaltungen mit Fischer. Wagner giebt dem Freunde allerlei Scherz- und Kosenamen: Heinemann, Heinemännlein, Nante, und bezeugt die innigste Theilnahme für dessen Familie. An Zahl weit geringer als die Briefe an Uhlig und Fischer, reichen die an Heine doch am weitesten; der letzte ist datirt aus München am 28. März 1868, also 16 Jahre nach Uhligs, 10 Jahre nach Fischers Tod.

So legen wir denn die umfangreiche neue Briefsammlung mit der Empfindung aus den Händen, daß wir ihr zwar nicht viel thatsächlich Neues verdanken, dafür aber manchen tieferen, erfreulichen Blick in das Gemüthsleben Wagners. Der herzliche, kameradschaftlich traute Ton, den er gegen seine drei

*) Ferdinand Heine war schon als junger Mann mit dem Stiefvater Wagners befreundet und verkehrte viel in dessen Hause, worauf sich R. Wagner, der zu jener Zeit noch Kind war, in seinen Briefen bezieht. Mit der Stellung eines Costümzeichners am kgl. Hoftheater vereinigte er eine bedeutende schauspielerische Thätigkeit in Komiker- und Charakterrollen. Ohne das Amt eines Regisseurs bekleidet zu haben, stand er doch in engster Beziehung zur Generaldirection, weshalb sich auch Wagner von Paris aus um seine Fürsprache wendete. Durch schwere Krankheit an der Ausübung seines schauspielerischen Berufs verhindert, folgte Heine 1851 einem ehrenvollen Rufe an das Berliner Hoftheater, um dort das Costümwesen zu reorganisiren. Später nach seiner Heimat Dresden zurückgekehrt, wirkte er Jahre lang als Lehrer der Rede- und Schauspielkunst am Conservatorium. Zahlreiche warm geschriebene Aufsätze über Wagner ließ er (anonym) in illustrirten Zeitungen und anderen Blättern erscheinen. F. Heine starb 1872, im Alter von 73 Jahren.

Digitized by Google

Dresdener Freunde anschlägt und durchaus festhält, hat etwas unmittelbar Wohlthuendes. Er unterscheidet sich wesentlich von der unnatürlichen, aus Vergötterung und Verzweiflung gemischten Exaltation in den Briefen an Liszt, welche uns manchmal einen leichten Nachgeschmack von Unechtheit zurückläßt. In ihrer Gesammtheit schätzen wir die neuen Briefe keineswegs als die bedeutendsten, gewiß aber als die liebenswürdigsten und gemüthvollsten, die wir von Wagner kennen.

---

3. Wagners C-dur-Symphonie.

(1888.)

Die rückwirkende Kraft des Ruhmes, welche Jugendarbeiten gefeierter Meister aus ihrer Gruft hervorholt und im Triumph an die Oberfläche trägt — sie bewährt sich jetzt auch an Richard Wagner. Während das Münchener Hoftheater Wagners verschollene „Feen" vorbereitet, ist man bereits noch tiefer vorgedrungen zu der ungedruckten C-dur-Symphonie aus Wagners neunzehntem Lebensjahr. Sie war im Januar 1833 in einem Leipziger Abonnements-Concert gespielt und mit ermunterndem Beifall aufgenommen worden. Schon im Sommer vorher hatte Wagner die fertige Symphonie nach Wien mitgebracht. „Die sonst so gepriesene Musikstadt" scheint ihn aber enttäuscht zu haben. „Was ich dort hörte und sah," erzählt er in seiner Selbstbiographie, „hat mich wenig erbaut. Wohin ich kam, hörte ich Zampa und Straußsche Potpourris über Zampa; beides — und besonders damals — für mich ein Greuel." Fruchtbarer gestaltete sich sein Aufenthalt in Prag. Dionys Weber, der gestrenge Director des Prager Conservatoriums,

Digitized by Google

nahm Einsicht in die Symphonie und ließ sie bereitwilligst dem jungen Componisten von den Zöglingen des Conservatoriums vorspielen. Als Wagner drei Jahre später in Leipzig die Bekanntschaft Mendelssohns machte, welchem eben die Direction der Gewandhaus-Concerte anvertraut war, überreichte er ihm gleichfalls die Partitur seiner C-dur-Symphonie — erhielt aber niemals ein Urtheil darüber oder auch nur eine Erwähnung. Wahrscheinlich konnte Mendelssohn nichts Lobendes und wollte nichts Tadelndes darüber sagen. Man kennt seine strenge Wahrheitsliebe aus dem Berichte von Berlioz, dem Mendelssohn in Leipzig alle erdenkliche Förderung und Freundlichkeit erwiesen, aber nie ein Wort über dessen Compositionen gesagt hat, weil sie ihm eben mißfielen. Vielleicht auch hatte Mendelssohn im Drange der Geschäfte ganz die Symphonie vergessen — genug, daß Wagner seither jede Spur derselben verlor. Erst dreißig Jahre nach Mendelssohns Tod, 1876, begann Wagner neuerdings nach seiner Symphonie zu schürfen, und zwar in Berlin, wo er auch glücklich die Orchesterstimmen zu Tage förderte. Nur die Posaunenstimme fehlte; sie war bald ersetzt und die Partitur neu zusammengeschrieben. An eine Aufführung oder Veröffentlichung dieser Jugendarbeit zu denken, konnte dem Autor des „Tristan" nicht mehr einfallen; nur zu seinem Privatvergnügen ließ er sie einmal (1882) in Venedig von den Zöglingen des Lyceo Benedetto Marcello sich vorspielen.

Testamentarisch soll Wagner seiner Familie die Partitur vermacht, aber zugleich deren Drucklegung verboten haben. Offenbar leitete ihn die Ueberzeugung, daß dieser unreife Versuch seinen Ruhm eher schädigen als vermehren würde. Die Erben Wagners hielten sich buchstäblich — nur zu buchstäblich — an das Verbot; sie ließen die Symphonie nicht drucken, verkauften aber dem Berliner Concert-Agenten Wolff (wie es

Digitized by Google

heißt, um 50 000 Mark) das Recht, sie überall aufführen zu lassen. Herr Wolff macht natürlich auch entsprechend hohe Preise für die Bewilligung einer einmaligen Aufführung dieser Symphonie; da es sich jedoch um eine Composition von Wagner handelt, fügen sich die Concertvereine dem geforderten Tribut.*) So ist die vielbesprochene Symphonie in den meisten größeren Städten Deutschlands, auch in England und Holland, bereits aufgeführt. Die Berichte fast aller Blätter stimmen in dem Urtheil überein, daß die Jugendarbeit Wagners ein lediglich historisches Interesse habe. Sie hat, streng genommen, nicht einmal dieses, weil von ihr kein Faden des Zusammenhanges zu dem späteren, dem eigentlichen Wagner hinüberleitet. Während wir in Mozarts italienischen Jugendopern, in Beethovens Trauercantate, in Webers „Waldmädchen", in den Quartetten des fünfzehnjährigen Mendelssohn bereits die unverkennbare Physiognomie dieser Tondichter wahrnehmen und ihre weitere Entwickelung vorahnen, ist Wagners C-dur-Symphonie alles eher, als wagnerisch; sie läßt uns

*) Der würdige Director des Londoner „Royal college of Music", Sir George Grove, schreibt darüber an die Times: „Ich kann diesen Brief nicht schließen, ohne mein tiefstes Bedauern über den Handelsgeist auszudrücken, in dem diese interessante Entdeckung von Wagners Rechtsnachfolgern betrieben wird. Sie verkaufen das Aufführungsrecht zu einem so enormen Preis, daß er beinahe einem Verbot gleichkommt. Eine solche Handlungsweise ist ein schwerer Schlag für diejenigen, die, wie ich, bestrebt sind, die Musik in unserem Lande aus der abhängigen Stellung zu erheben, worein sie durch unsere übermäßige Hinneigung zum Geschäft gestürzt worden ist. Aber wie ist dies ausführbar, wenn die Grundsätze des Krämers in die reinste der Künste durch diejenigen eingeführt werden, von welchen wir es am wenigsten erwarten sollten — von den Landsleuten der großen Componisten, die uns so glänzende Beispiele von Uneigennützigkeit gegeben haben? Es scheint wirklich, als sollte das Geld bestimmt sein, überall und über alles zu herrschen."

Digitized by Google

schlechterdings nicht begreifen, wie der spätere Wagner daraus hervorwachsen konnte. Wir besitzen noch ein zweites, ebenso merkwürdiges Seitenstück zu dieser Symphonie: Wagners (bei Breitkopf verlegte) Clavierſonate in B-dur, die man allenfalls einem Dilettanten zuschreiben könnte, der über die ersten vier Werke von Beethoven noch nicht hinausgekommen ist. Vor Jahren machte sich der Redacteur der Wiener Allgemeinen Musikzeitung, S. Bagge, den Spaß, unter der Aufschrift „Räthsel" den Menuett sammt Trio aus jener Sonate abzudrucken und seine Leſer aufzufordern, sie möchten auf den Componiſten rathen. Niemand verfiel auf Wagner, und betäubend wirkte die Ueberraſchung, als eine spätere Nummer der Musikzeitung die Lösung des Räthſels brachte. Dieſer „Zwieſpalt der Natur" erklärt sich einfach daraus, daß Wagner seine Componiſten-Thätigkeit auf einem Gebiete begann — dem der ſelbſtändigen Inſtrumental-Muſik —, das ſeiner Eigenart fernab lag, ja ſpäter von ihm grundſätzlich perhorrescirt wurde. Wagner iſt eminent dramatiſch, ein geborener Theater-Componiſt. Was ihn gerade zur Symphonie drängte? Offenbar ſein raſch aufgeloderter Enthuſiasmus für Beethovens Symphonien. Es ließ ihm keine Ruhe, bis er nicht etwas Aehnliches verſucht hatte. In ſeiner „Pilgerfahrt zu Beethoven" läßt Wagner den Helden dieſer Novelle ſagen: „Ich weiß nicht recht, zu was man mich eigentlich beſtimmt hatte; nur entſinne ich mich, daß ich eines Abends eine Beethovenſche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde und, als ich wieder geneſen, Muſiker geworden war." Man darf dieſe Worte für ein Selbſtbekenntniß nehmen. *Aus* Beethoven gelangte Wagner zu ſeiner Symphonie; *von* Beethoven iſt freilich nichts weiter darin, als die äußere Form und viele handgreifliche Anklänge. Von den üblichen vier Sätzen beginnt der erſte mit einer ziemlich ausgedehnten, langſamen Introduction, welche in ein Allegro

Digitized by Google

con brio, 4/4 Tact, einleitet. Es folgt ein Andante non troppo in A-moll, 3/4. Das Scherzo (Allegro assai, 3/4) mit einem langsameren Trio und Da capo steht wieder in C-dur, desgleichen das Finale (Allegro molto 4/4), welches so wie das Scherzo, in beschleunigtem Tempo abschließt. „Klarheit und Kraft" bezeichnet Wagner selbst als sein Bestreben bei dieser Composition. Klarheit? Ja. Die Klarheit des seichten Wassers, auf dessen Grund man jedes Steinchen zählen kann. Kraft? Nur im materiellen Sinn, eine Kraft der streichenden und blasenden Instrumente, nicht aber der Ideen. Diese sind vielmehr so zahm und schwächlich, daß sich kein Mensch wundern würde, tauchte plötzlich die Entdeckung auf, nicht Wagner, sondern irgend ein dunkler Ehrenmann habe vor 60 bis 70 Jahren die Symphonie geschrieben. Ueber Mängel der Anordnung, Durchführung und Instrumentirung wird niemand mit einem Anfänger rechten wollen; was hingegen Verwunderung erregt, ist der völlige Mangel an prägnanten eigenen Ideen, die erschreckende Dürftigkeit der Erfindung. Dabei ist der Componist mit seinem Gedankenvorrath längst fertig, hat uns nicht das Mindeste mehr zu sagen und arbeitet noch immer weiter fort, anstückelnd, mechanisch wiederholend, lange Rosalienketten aneinanderknüpfend. Offenbar will er sich selbst täuschen über seine kurzen Ideen durch deren redselige Wiederholung und Umschreibung. Die Wagnersche Symphonie ist keineswegs eine „kleine", im Sinne der älteren Meister; sie enthält dem Eichbergschen Programm zufolge 1836 Tacte, während die längste Mozartsche Symphonie (nach Oulibicheff) deren nur 934 zählt. Interessant ist uns Wagners Jugendwerk nur durch seinen merkwürdig unwagnerischen Charakter: eine fleißige Dilettanten-Arbeit ohne eine Spur von Genie oder Originalität. Damit scheint uns auch gesagt, daß ihre jetzt so eifrig betriebene Aufführung nicht in Wagners Vortheil liegt; sie enthüllt ohne

Digitized by Google

Noth eine schwache Seite, die mit seiner starken glücklicherweise nichts zu thun hat. Diese Enthüllung dünkt uns ein Act falscher Pietät; wenn da von Pietät überhaupt noch die Rede sein kann.

---

4. Richard Wagners Jugendoper „Die Feen".

(1888.)

Die Münchener Aufführung der „Feen" ist eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges; unübertrefflich im Glanz der Costüme und Decorationen, in der Präcision der Maschinerie, in der Plastik der Gruppirungen. Das alles ist echt künstlerisch. Nur die Hauptsache, die Oper selbst, ist es nicht. Man schwankt, ob man das Textbuch oder die Musik unglücklicher, ob man den Dichter oder den Componisten schuldiger nennen soll an der grenzenlosen Langweile, welche diese Feen über uns verhängen. Die Handlung ist ein Kindermärchen — nein, ein kindisches Märchen, das, von keinem tieferen Sinn getragen, uns Geist und Gemüth aushungert, nur das Auge blendet und das Ohr betäubt. Ein junger König, Arindal, hat sich in eine Fee Ada verliebt, die ihm auf der Jagd als Hirschkuh aufgestoßen ist. Sie liebt ihn wieder und möchte seinetwillen herzlich gern auf die langweilige Unsterblichkeit verzichten. Allein die übrigen Feen und der Feenkönig wollen es nicht dulden und verhängen über das Liebespaar eine Reihe schwerster Prüfungen. Ada muß verschiedene empörende Greuel an Arindal begehen, ohne daß dieser in seiner Liebe dadurch schwankend würde. „Schwöre, daß Du mir niemals fluchen wirst!" ruft Ada. — „Nein, schwöre nicht!" setzt sie gleich hinzu, denn wenn Arindal „den harten Schreckenseid nicht hält", so

Digitized by Google

muß er untergehen und Ada auf hundert Jahre in einen Stein verwandelt sein. Der Liebhaber leistet den Schwur und kehrt in sein von Feinden verwüstetes Land zurück. Ada folgt ihm dahin, wirft seine zwei Kinder vor seinen Augen ins Feuer, vernichtet seine Krieger und verräth ihn dem Feinde. Nun flucht er ihr und wird wahnsinnig. Das genügt aber den Feen nicht; sie möchten ihn, der doch noch eines Tags gefährlich werden könnte, dem sicheren Tod entgegenführen. Zwei Feen, von denen die erste den duftenden Namen Farzana führt, geleiten ihn in die Schreckensschlucht, aus welcher er die versteinerte Ada erlösen soll. Da nimmt die Handlung unerwartet eine ans Komische streifende Wendung. Bisher mußten wir die Feen und den Feenkönig für allmächtig halten; sie haben den ganzen Abend auf das bösartigste gehext, die Ada und den armen Arindal mit jedwedem Unheil geschlagen, ohne daß jemand sie im mindesten daran zu hindern vermochte. So kann es aber nicht bleiben, wenn die Oper einen guten Ausgang nehmen und das Liebespaar gerettet werden soll. Was thut Wagner? Er läßt ganz zuletzt einen noch mächtigeren Gegenzauberer erscheinen oder vielmehr dessen Stimme ertönen zur Rettung der Unglücklichen. Groma heißt dieser Würdige, den wir leider nicht zu sehen bekommen. Arindal wird beim Eintreten in die Kluft heftig von bösen Geistern attaquirt. „Nimm den Schild!“ brüllt Groma aus der Coulisse. Arindal gehorcht, und das Gesindel weicht zurück. Andere, noch scheußlichere Dämonen rücken gegen ihn vor. „Nimm das Schwert!“ commandirt Groma von neuem. Und zum dritten und letzten Mal: „Nimm die Leier!“ Arindal, eine reine Maschine in den Händen des unsichtbaren Herrn von Groma, thut jedesmal, wie ihm befohlen, erlöst dadurch Ada aus der Versteinerung und wird selber unsterblich. Wir aber bleiben versteinert, und Wagners Oper wird nicht unsterblich.

Digitized by Google

Dieses ungenießbare Feen-Ragout hat der junge Wagner in ein Gebräu von Musik getaucht, aus dem niemandem die Ahnung einer großen Zukunft aufdämmern würde. Es wäre überaus geschmacklos, wollte man heute dem Componisten des Tannhäuser und der Meistersinger nachtragen, daß er als Zwanzigjähriger eine schlechte Oper geschrieben. Für ihn selbst war diese Vorarbeit sehr nützlich; mit diesen und ähnlichen Versuchen hatte er sich die Hand ausgeschrieben, sich geübt, Gewandtheit im Technischen erlangt und war Herr der Sprache, als er später der Welt Eigenes zu sagen hatte. Aber merkwürdig bleibt es doch, wie aus diesem ganz unselbständigen, stillosen und erfindungsarmen Flickwerk der spätere Wagner sich entpuppen konnte. „Die Feen" sind eine carikirte Nachahmung Webers, und zwar nicht des zarten, melodiösen Weber, sondern nur des angestrengt leidenschaftlichen, wie er in den unruhigsten Partien der Euryanthe hervortritt. Nicht ein starker, origineller Gedanke, nicht eine reizvolle Melodie, nicht ein aus dem Herzensgrund aufquillender Ton unterbricht das Einerlei dieser musikalischen Fabriksarbeit. Man möchte diese Musik weniger einem noch ungeschickten jungen Genie zuschreiben, als vielmehr einem routinirten alten Capellmeister, dem nichts mehr einfällt. Nicht selten hat ein verwegener Jüngling sich an die Composition einer großen Oper gemacht, blos weil ihm zwei bis drei packende Melodien vom Himmel gefallen sind. Aber ohne eine einzige? Nein! Das spätere Wachsthum Wagners, selbst seiner rein melodiösen Ader, ist aus diesem Anfang schier unbegreiflich. In seiner „Autobiographischen Skizze" in Laubes „Zeitung für die elegante Welt" (Nr. 5 vom Jahre 1843) sagt Wagner selbst bei Erwähnung der „Feen": „In den einzelnen Gesangstücken fehlte die selbständige freie Melodie, in welcher der Sänger einzig wirken kann, während er durch kleinliche, detaillirte Declamation von dem Compo-

Digitized by Google

nisten aller Wirksamkeit beraubt wird. Uebelstand der meisten Deutschen, welche Opern schreiben.“ Die Stelle ist höchst bezeichnend, noch bezeichnender jedoch, daß Wagner sie in seinen „Gesammelten Schriften“ (1871) gestrichen hat! Der „selbständigen freien Melodie“ dürfte schlechterdings nichts Gutes mehr nachgesagt werden. Musikalisch erinnert an den späteren Wagner allenfalls die schon in der Ouvertüre angekündigte herabsteigende Melodie Adas durch ihre nicht beneidenswerthe Aehnlichkeit mit dem Duett-Allegro aus dem fliegenden Holländer: „Was ist's, das mächtig in mir lebet?“ — ferner der beliebte Mordent, der auch in Wagners späteren Opern die sentimentalen Arioso so altmodisch kräuselt. Im großen und ganzen hat der Feen-Wagner mit dem Componisten des „Tristan“ nichts gemein, als die marternde Weitschweifigkeit und die nervöse Ueberreizung des dramatischen Ausdruckes, welcher, in lauter Superlativen stammelnd, die Sänger stets in krampfhafter Anstrengung, das Orchester in lärmender Unruhe erhält.

Es mochte ungefähr die zwanzigste Wiederholung der „Feen“ sein, der ich beiwohnte. Das Haus war zum Erdrücken voll, bei erhöhten Preisen. Und so dürfte es bleiben, bis der große Fremdenzug München im Spätherbst verlassen hat und nur die Eingeborenen zurückbleiben, die schwerlich Lust haben werden, sich das Ding ein zweites Mal anzusehen, auch bei gewöhnlichen Preisen. Und woraus erklären wir uns den enormen Erfolg? Aus einer zweifachen, sehr begreiflichen Neugierde des Publikums: jedermann will eine noch unbekannte, aus weiter Verschollenheit gerettete Oper Wagners kennen lernen, und jedermann will die so gepriesene Münchener Ausstattung gesehen haben. Ein aufrichtiges, auch nur theilweises Lob der „Feen“ habe ich selbst aus dem geweihten Munde von Wagnerianern nicht vernommen, höchstens eine Klage über den traurigen „Mangel

Digitized by Google

an Pietät", so die Wiedererweckung dieses Jugendwerkes veranlaßt habe. Ein ungerechter Vorwurf, wie ich glaube. Der Ruhm Richard Wagners bedarf heute keiner weiteren Stütze oder Steigerung; die „Feen" werden denselben nicht erhöhen, aber ebenso wenig untergraben, da jedermann sie als einen ersten Versuch, als eine von Wagner früh überwundene und verleugnete Phase auffaßt und beurtheilt. Die „Feen" tragen München, das bekanntlich viel Geld an Wagner ausgegeben hat, jetzt ihrerseits Geld ein, und das ist das Einzige, wozu sie gut sind.

---

5. „Was denken Sie von Wagner?"

Karlsbad, zu Pfingsten 1889.

Es giebt kaum eine unpassende Zeit, einen abenteuerlichen Ort, wo mir die verwünschte Frage nicht schon auf die Brust gesetzt worden. Beim Diner (womöglich noch vor der Suppe), während der Quadrille (besonders beliebt), zwischen zwei Sätzen einer Symphonie, im Dampfbad unter der Douche, im Bahnhofe nach dem zweiten Läuten, bei Taufen und Begräbnissen. Hier in Karlsbad kann man noch etwas Neues dazu erleben: daß uns um 6 Uhr morgens beim Brunnen die Wagner-Parole abgefragt wird. Rasch treten wir zwei Schritte zurück, vor der Frage sowohl, als vor der Versuchung, der neugierigen Elsa den Becher mit heißem Sprudelwasser aus der Hand zu schlagen. „Was denken Sie von Wagner?" Als ob es darauf eine Antwort gäbe zwischen Lipp' und Bechersrand. Nur ein Narr oder geschworener Parteimann liefert sie fertig mit zwei Worten: „Ich vergöttere Wagner!" oder „Ich verabscheue

Digitized by Google

ihn!“ Ein geistreicher Kopf, Friedrich Nietzsche, hat sogar beides geleistet; noch vor zehn Jahren in Anbetung vor dem „neuen Heiland“ versunken, entdeckt er jetzt mit dem Scharfblicke des Hasses in Wagner den Verderber unserer Jugend, unserer Kunst.

„Wie denken Sie über Wagner?“ Die unvermeidliche Frage ist auch an den Director des Hofoperntheaters, Herrn Wilhelm Jahn, herangetreten, und er hat sie in der „Schönen blauen Donau“ mit jener Ruhe und Sicherheit beantwortet, die seiner ganzen Persönlichkeit so sympathisch entströmt. Er erwidert vorerst vom Standpunkte des Theater-Directors, der als solcher keiner Partei angehören, keine Gattung oder Nation zurücksetzen darf, vielmehr neben Wagner auch Mozart, Rossini, Meyerbeer cultiviren muß. Wie Wilhelm Tell, so liebt auch Wilhelm Jahn mit gleicher Liebe alle seine Kinder. Niemand wird von einem einsichtsvollen Bühnenleiter anderen Bescheid erwartet haben. Aber Jahn ist doch als Musiker, als Künstler eine zu bedeutende Persönlichkeit, um die Welt mit der Erklärung zu befriedigen, was er als Director für seine Pflicht erachte. Man wollte ja tiefer graben und die eigenste Ueberzeugung des Mannes herausholen. Also noch einmal: „Wie denken Sie über Wagner?“ Jahn geht der vorausgefühlten Verschärfung der Frage nicht aus dem Wege. Er genieße die Schönheiten von Wagners Opern, „welche zu den genialsten Schöpfungen der dramatischen Musik aller Zeiten gehören“, ohne daß seine Bewunderung für Mozart und Rossini oder sein Interesse für die bescheidenen Gaben jüngerer Talente sich im entferntesten verringert haben. An Worten der Bewunderung für Wagner läßt es Jahn auch weiterhin nicht fehlen. Wenn ich richtig höre, so klingen sie mehr nach dem Verstande als nach dem Herzen. Jahn zählt, wie seine Freunde wissen, nicht zu den Wagnerianern. Dazu ist er eine zu eminent musikalische Natur und zu gut musikalisch erzogen.

Digitized by Google

Man weiß, daß es ihm kein außerordentliches Vergnügen macht, Tristan, Siegfried oder die Götterdämmerung von Anfang bis zu Ende anzuhören. Wer möchte leugnen, daß der Eiffelthurm etwas Neues, Großes und Ingeniöses ist? Darum werden wir ihn noch dem Kölner Dom oder der Stephanskirche nicht vorziehen. Gegenstand ungeheuchelter Bewunderung, ist er uns nicht nothwendigerweise ein Herzensbedürfniß und Seelentrost.

Auf das speciell Musikalische, die unendliche Melodie u. dgl. läßt Jahn sich nicht ein und begnügt sich, darauf hinzuweisen, daß Wagner „die ästhetischen Principien seiner Kunst in seinem Werke „Das Kunstwerk der Zukunft" auf das überzeugendste dargelegt hat". Zu dem Worte „überzeugendste" möchte ich mir ein Fragezeichen erlauben; überzeugend ist das Buch für den Wagnerianer, für Wilhelm Jahn gewiß nicht — nicht einmal für Wagner selbst, der in seinen Compositionen vielfach abwich von seinen theoretischen Sätzen. Mit Recht betont Jahn die scenischen Fortschritte, welche wir Wagner verdanken. Auch „daß der Text nicht mehr als nebensächliche Unterlage für die Composition, sondern mit dieser geistig und charakteristisch amalgamirt erscheint", ist zum großen Theile Wagners Verdienst. Nur die Behauptung, es sei erst durch Wagner „der Darstellung endlich ihr gutes Recht geworden", bedarf, meines Dafürhaltens, einer Einschränkung. Die bedeutendsten Vorgänger Wagners haben bereits den Sängern große schauspielerische Aufgaben gestellt, mitunter psychologisch viel bedeutendere; nur wollten sie darüber die gesangliche Leistung nicht als nebensächlich behandelt wissen. Man kann bei Wagner selbst nachlesen, was für bewunderungswürdig dramatische Gestalten die Schröder-Devrient in älteren Opern geschaffen. Und neben ihr kennt die Geschichte eine Elite deutscher und französischer Künstler, welche die großen dramatischen Aufgaben

Digitized by Google

in den Opern Don Juan, Fidelio, Euryanthe, Vestalin, Cortez, Hugenotten u. s. w. so tief erfaßt und glänzend gelöst haben, wie nur heute die speciellsten Wagnersänger.

Das einzige Bedenken, das Jahn gegen Wagner erhebt und vom Standpunkt des Theater-Directors stark betont, ist sein nachtheiliger Einfluß auf die Gesangskunst. Daß die Vorherrschaft der Wagnerschen Opern, des Wagnerstils und der Wagnerschen Orchestrirung den vorzeitigen Ruin der Stimmen und den Niedergang der Gesangskunst verschulde, leugnet heute kein Zurechnungsfähiger mehr. Jahn schreibt: „Den Löwenantheil am Repertoire jeder größeren deutschen Bühne nehmen seit geraumer Zeit die Musikdramen Wagners in Anspruch. Ihnen muß also das Ensemble zuvörderst angepaßt werden. Da der vorwiegend declamatorische Vortrag der Wagnerschen Rollen weniger auf den bel canto, als auf ausdauernde, große Organe reflectirt, so muß bei den meisten Engagements nächst der Rücksicht auf Erscheinung und Darstellung das Stimm-Material den Ausschlag geben. Die technische Ausbildung steht in zweiter Linie. So kommt es, daß viele Künstler und Künstlerinnen, die kaum das ABC der Gesangskunst absolvirt haben, zu ersten, vielbeneideten Stellungen gelangen, und diese bösen Beispiele verderben die guten Sitten des Nachwuchses in dem Sinne, daß es bald niemand mehr für nöthig hält, sich eine tadellose Stimmbildung und solide Technik anzueignen. Damit erscheint der Untergang des eigentlichen Kunstgesanges besiegelt.“

Als einmal der englische Musikkritiker Chorley die Befürchtung aussprach, es werde bald niemand mehr Mozart singen können, entgegnete ihm ein deutscher Zukünftler: „Was thut das? Man hat ja Mozart lange genug gesungen!“ Jahn zählt nicht zu diesen Rittern vom überwundenen Standpunkt; er möchte die Mozartsänger auch heute noch nicht aussterben

Digitized by Google

sehen. „Es muß etwas geschehen," sagte er, „um diesen Verfall aufzuhalten, wenn uns nicht nach und nach Mozart, Rossini, Meyerbeer, ja selbst Weber und Beethoven auf der Bühne verloren gehen sollen. Es gilt, diese Schätze für das deutsche Publikum zu retten, bevor es zu spät wird." Die Möglichkeit dieser Rettung erblickt Jahn in der Errichtung eines zweiten Opernhauses, „in welchem ausschließlich die Musikdramen Wagners und Werke gleichen Stils zur Aufführung gelangen", während das andere Haus allen übrigen Opern gehören sollte, „welche den Kunstgesang zur Voraussetzung haben".

Der Vorschlag Jahns ist neu, seltsam, vielleicht geistreich — überzeugend kann ich ihn nicht finden. Würde Jahn die Errichtung einer eigenen „Opéra comique" neben der „Großen Oper" empfehlen, man müßte unbedingt beistimmen. Mit den schönsten Hoffnungen haben wir vor sechzehn Jahren die Gründung der „Komischen Oper" auf dem Schottenring begrüßt, mit Trauer ihren schnellen Untergang erlebt. Wien hat den Ruhm, unter allen deutschen Hauptstädten zuerst eine eigene Pflegestätte für das musikalische Lustspiel, die idyllische, bürgerliche und lyrisch-romantische Oper zu besitzen, nicht lange genossen. Wenn ich für den Bestand einer eigenen „Komischen Oper" neben der „Großen" spreche, so brauche ich diese Namen in ihrer allgemein üblichen Bedeutung, ohne zu übersehen, daß diese von den Franzosen herübergenommene Eintheilung falsch und unlogisch ist. Der Gegensatz von groß ist nicht „komisch", sondern „klein", der Gegensatz von komisch nicht „groß", sondern „ernsthaft" oder „tragisch". Unsere Klassificirung der Opern ist unlogisch, weil sie statt eines Eintheilungsgrundes deren zwei verwendet; für den Begriff „Große Oper" die Form, für „Komische Oper" den Inhalt. Sind die „Meistersinger" eine große Oper oder eine komische? Eine

Digitized by Google

„große“ durch ihre Form, eine „komische“ dem Inhalte nach. Nur die Italiener verfahren logisch, indem sie eine Opera seria (oder tragedia lirica), semiseria und buffa unterscheiden, was der Eintheilung des recitirenden Dramas in Trauerspiel, Schauspiel und Lustspiel entspricht. Es ist nicht die einzige Confusion, die daraus entspringt, daß unsere musikalische Aesthetik ihre Begriffsbestimmungen abwechselnd vom Inhalt und von der Form, bald von der Musik, bald vom Text hernimmt. Die Klassificirung und Benennung der Opern zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Nationen bietet ergiebigen Stoff für eine eigene Studie, die ich mir für ein ander Mal vorbehalten möchte; hier hat uns nur der Vorschlag Jahns zu beschäftigen.

Er beantragt, wie gesagt, die Errichtung von zweierlei Opern-Instituten, von denen das zweite keineswegs für die „Komische Oper“ im weiteren Sinne, sondern ausschließlich für die Werke Wagners und seiner Schule bestimmt wäre. Wie ich das Project auffasse, so scheint es mir weniger die Rettung der bedrohten Gesangskunst, als vielmehr deren weiteren Niedergang zu versprechen. Was würde die Folge sein, wenn Jahn (sei es in einem eigenen oder vorläufig in demselben Opernhause) eine zweite Künstlergesellschaft blos für Wagnersche Musik engagirte? Daß diese diplomirten Wagnersänger die einzige jetzt noch vorhandene Nöthigung oder Aneiferung verlören, ihre Gesangskunst zu kultiviren. Gegenwärtig müssen unsere Heldentenore neben Tristan, Sigmund, Siegfried doch auch den Florestan, Adolar, Arnold, Raoul, Masaniello singen; unsere Brunhilden auch als Donna Anna, Leonore, Valentine, Selica auftreten. Diese Aufgaben nöthigen sie, ihre Gesangstechnik nicht völlig einrosten zu lassen, ihre Stimme biegsam zu erhalten, das Gehör für Klangschönheit und weiche Tonverbindung zu schärfen. Schließt man die Wagnersänger grundsätzlich von

Digitized by Google

allen anderen Partien aus, so dürften bald bloße Declamatoren und Ausrufer aus ihnen geworden sein. Es gliche dies einer förmlichen Prämie auf das Nicht-singen-können oder Nicht-singen-wollen. Der factische Zustand mangelhafter Gesangsbildung würde zu einem rechtlichen erhoben und gleichsam privilegirt. Gegenwärtig sind wir noch nicht so schlimm daran; die namhaftesten unserer Wagnersänger — Niemann, Vogl, Winkelmann, die Materna, die Brandt — hatten sich in den genannten vorwagnerischen Rollen ausgezeichnet, bevor Bayreuth sich aufthat und sie in den eigentlichen Wagnerstil (Tristan, die Nibelungen) hineinwuchsen. Die früher für andere Aufgaben erworbene Gesangstechnik ist ihnen als werthvolles Kapital verblieben, das zwar durch den neuen Gesangsstil angegriffen werden, aber nie ganz verloren gehen kann. Die jüngste Generation hingegen, die jetzt flügge werdenden Sänger und Sängerinnen, welche gleich auf Wagner und nur auf Wagner hinarbeiten, sie erst werden den Ruin der Gesangskunst vollends ans Licht bringen. Jahn denkt freilich, durch das projectirte zweite Theater die Gesangskunst in dem ersten, gleichsam mittelst Ausscheidung des Wagnerstils, zu retten. Aber es scheint mir eher das Gegentheil zu befürchten. Die jetzt herrschende Strömung dürfte die angehenden Sänger überwiegend zu dem neuen, dem Wagner-Theater, treiben, wo größere Erfolge und Gagen gegen ein Minimum von Gesangskunst geboten wären. Neben ihnen müßten sich die Mozart-, Beethoven-, Weber- und Meyerbeer-Sänger als Mitglieder zweiter Klasse fühlen. Ganz gegen Jahns Wunsch würde die Zahl der Gesangskünstler allmählich immer kleiner, die der Wagnersänger immer größer werden.

Aber noch eine schlimmere Folge lauert in Jahns Project. Dasselbe würde nicht blos die naturalistischen Sänger patronisiren, sondern auch die impotenten Tondichter. Neben Wagners

Digitized by Google

Werken, die ja ein ständiges Repertoire nicht ausfüllen, sollen Opern „gleichen Stils“ dort kultivirt werden. Was sind das für Opern? Verdis Othello und Goldmarks Merlin ließen sich doch nur sehr gewaltthätig und gegen den lauten Einspruch der Autoren in diese Kategorie zwängen. Dann bleiben blos die trostlosen Wagner-Copien einer Handvoll ehrgeiziger Jünglinge, die sich jetzt nur ausnahmsweise irgend einer kleinen Bühne bemächtigen. Diese herumbettelnden „Musikdramen“ erhielten nun durch Jahns Fürsorge ein Asyl, nein, einen eigenen Palast, in dem sie als Herren ihr Wesen treiben und sich fröhlich vermehren könnten. Wagner übt eine dämonische Anziehungskraft auf junge Opernsänger und Componisten. Auf beide in umgekehrter Richtung. Wagnersänger wird, wer sich starker Naturgaben bewußt ist und technische Meisterschaft als überflüssig geringschätzt; zum Wagner-Componisten hingegen fühlt sich berufen, wer der starken ursprünglichen Begabung entbehrt und sie durch raffinirte technische Künsteleien zu ersetzen meint. Es ist eine bedauerliche Wirkung Wagners, daß er Tonsetzern ohne musikalisch schöpferische Kraft es ermöglicht hat, in seinem Stil „Musikdramen“ zu fabriciren. Wagner selbst trifft nicht die Verantwortung. Für sein starkes, eigenartiges, complicirtes Talent schuf er sich eine Methode, welche nach ihrer Natur und Wirkung der Generalisirung widerstrebt, eine höchst persönliche immer bleiben wird. Er ist auch erst allmählich dazu gelangt. Von den jungen Wagnerianern, die gleich im Nibelungen-Stil zu lallen beginnen, ist schwerlich einer im stande, ein selbständiges Tonstück, wie der Matrosen- oder der Mädchenchor aus dem „Holländer“ oder das Männer-Sextett aus dem ersten Act des „Tannhäuser“, zu machen. Aber was thut das? Wem auch nicht eine reizvolle Melodie von acht Tacten einfallen will, der vermag doch ein Dutzend winziger Leitmotive zu ergrübeln, welche, im Orchester hin- und hergewendet, ge-

Digitized by Google

rüttelt, gemischt, bald hell, bald dunkel gefärbt, die Musik, das heißt die „Stimmung" machen, während oben die Sänger als Ausrufer der Handlung fungiren. Mit einiger Intelligenz („gebildet" sind sie ja alle), mit Nachahmungstalent und Orchestrationswitz kann man heute an der Hand der Wagnerschen Methode sich der Opern-Composition widmen, wie irgend einem andern Beruf, der kein Genie voraussetzt. Man wird Musikdramenmacher wie man zum Beispiel Apotheker wird. Ein Bayreuther Sonntagskind braut da wohl nach Wagners Recepten aus hundert bereit stehenden Ingredienzen ein „Kunstwerk", das es für seine Erfindung hält. Ich möchte aus diesen Apotheken nicht gelabt sein, und ich wette, Meister Jahn ebenso wenig.

Ein eigenes Warmhaus für Wagnersänger und Wagnercomponisten würde ohne Zweifel auch die Wagner-Litteratur zu vermehrter Ueppigkeit auftreiben. Sollte Jahn dies für wünschenswerth halten? Ich möchte ihn nur auf Ein auffallendes Moment in dieser litterarischen Bewegung aufmerksam machen: auf die stetige Progression, in welcher die obersten Wortführer sich selbst und einander überbieten in dem krassesten Götzendienst Wagners und jeder einzelnen Seite seines Schaffens. Wir wollen gar nicht Herrn Edmund von Hagen citiren, der seinen Einfall, ein ganzes Buch „über die Dichtung der ersten Scene des Rheingold" und ein anderes über die zweite Scene zu schreiben, noch überboten hat durch eine Abhandlung von 52 enggedruckten Seiten über einen einzigen Ton, das A zu Anfang der Rienzi-Ouverture! Dieser Exaltado, dessen Selbstbiographie ein rührendes Beispiel von Größenwahn ist, spricht aber, wenn er von Wagner handelt, doch noch von Wagners Musik. Das ist jetzt bereits aus der Mode. Den Auserwählten von Bayreuth gilt es heute als Dogma, daß Wagner, auch ohne einen Tact componirt zu haben, unsterblich bliebe als Dichter, als Philosoph, als socialer und religiöser Reformator.

Digitized by Google

Vor einigen Jahren bewiesen uns Nohl und Consorten, daß Wagner, der Poet, größer sei als Schiller und Goethe. Diese Rangstellung genügt heute nicht mehr. Im Juli dieses Jahres erschien in Leipzig eine „Bayreuther Festbetrachtung“, welche in dem Satze gipfelt: „Richard Wagner ist der Luther des neunzehnten Jahrhunderts. Wie Luther seine 95 Streitsätze an die Thür der Schloßkirche zu Wittenberg schlug, so erbaute Wagner auf der Höhe bei Bayreuth den Gralstempel und stellte im Parsifal die Idealkirche hin, die Kirche der Zukunft.“ Kann der Wahnwitz noch weiter gehen? Wahrscheinlich wird er es; denn die Gleichstellung Wagners mit Luther dürfte seinen Anhängern bald unzureichend erscheinen und demnächst der Proclamation Platz machen: „Wagner ist Jesus Christus.“ Daß Wagner, der seine Philosophie direct aus Schopenhauer geschöpft hat, bereits als großer Philosoph, als zweiter Schopenhauer bewundert wurde, ist bekannt. Aber auch das genügt heute nicht mehr; Schopenhauer muß als der zweite, als der geringere Philosoph hinter Wagner gestellt werden. Herr Moriz Wirth — derselbe, der in Leipzig fünf Vorlesungen hielt über Wagners Nibelungen-Ring „als das Weltgedicht des Kapitalismus“ — sagt: „Ich behaupte, daß Wagner, indem er nur nebenbei philosophirte, doch sofort ein größerer Philosoph als Schopenhauer war ... Wenn die Wagnerianer neben Wagner noch von dem großen Philosophen Schopenhauer reden, so wird man das einst ebenso lächerlich finden, als wenn jemand neben Schopenhauer noch von dem großen — Frauenstädt reden wollte.“ So wird auf jede Uebertreibung zum Preise Wagners immer von neuem eine noch colossalere, noch absurdere gethürmt. Einer der maßvollsten und liebenswürdigsten Kritiker, C. Victor Widmann in Bern, sagt, indem er Wagner gegen die jüngsten Angriffe Nietzsches vertheidigt, sehr richtig: „Nicht Wagners

Digitized by Google

praktische Theaterreform durch neuartige, mehr oder minder werthvolle Opern sei für ein Uebel anzusehen, sondern die mit derselben Hand in Hand gehende aufgeblasene Schriftstellerei des Meisters und seiner Jünger." In dieser Schriftstellerei thut ein Diminuendo noth, und nicht ein Crescendo. Ein eigenes Wagnertheater würde nothwendig dieses Crescendo erzeugen und bis zum Getöse steigern.

Director Jahn hat die Schicksalsfrage, der kein Sterblicher entgeht, aus neuen und vielseitigen Gesichtspunkten beantwortet. Seine Ausführung interessirt nicht blos, wo sie unsere Zustimmung, auch wo sie unsere Zweifel hervorruft. Sie wirkt aufklärend, anregend — leider auch aufreizend gegen die Karlsbader Disciplin, welche dem Kurgast streng verbietet, über etwas nachzudenken. Es läßt sich eben nicht alles verbieten, sonst müßte es eigentlich auch untersagt sein, mit einer Wagner-Discussion den strahlenden Morgen des Pfingstsonntags zu begrüßen. Ein Krankheitssymptom der Zeit, in deren Bann wir alle stehen. Ich glaube, wenn heute der heilige Geist in Taubengestalt sich auf die zwölf Apostel niedersenkte, er würde es mit den Worten thun: Meine Herren, was denken Sie von Wagner?

Digitized by Google

II.

Neue Opern.

Digitized by Google

Digitized by Google

1. „Othello“ von Verdi.

(Erste Aufführung in Wien 1888.)

Laube bekennt in seiner Geschichte des Burgtheaters, daß er lange gezaudert habe, Shakespeares Othello neu in Scene zu setzen. Er war überzeugt, Othellos „greller Inhalt“ würde schwer bestehen vor dem empfindlichen Geschmack der Wiener. Das Publikum füge sich zwar der gewaltigen künstlerischen Macht, aber es verleugne nicht, daß es ihm eine Pein ist. Dieses Ausspruches mußte ich gedenken, so oft ich Shakespeares Tragödie und jetzt auch Verdis Oper gesehen. Laubes Frage, ob die anatomische Ausbeutung einer widerwärtigen Leidenschaft, wie die Eifersucht ist, nicht doch eine unglückliche Aufgabe sei für die Kunst, regt sich auch gegenüber der Oper „Othello“. Mildert die Musik das Gräßliche eines Tragödienstoffes oder verstärkt sie es? Sie vermag sowohl das eine als das andere. Die Musik kann ein und dieselbe Zeichnung schwärzer oder lichter färben. Rossini that das Letztere in seinem Othello, er färbte sogar ins Rosige. Verdi nimmt die entgegengesetzte Richtung und bietet die durchbohrendsten Accente auf, um hinter der tragischen Erschütterung Shakespeares nicht zurückzubleiben.

Digitized by Google

Wo aber die Musik sich dieses Ziel setzt und erreicht, da schneidet sie uns noch tiefer ins Herz, als das gesprochene Wort. Ein „Othello", wie der einst vergötterte von Rossini, ist heute schlechterdings unmöglich; eine Welt liegt zwischen ihm und Verdis Oper. Und doch ist's nur ein Zeitraum von 72 Jahren. Wie ungenirt springt Rossinis Librettist mit dem Shakespeareschen Drama um! In den ersten Acten bringt er vollständig Anderes; erst der letzte stimmt mit der Tragödie überein. Boito, der Textdichter Verdis, bewahrt hingegen dem Original die größtmögliche Treue. Weggelassen hat er nur die in Venedig spielende Vorhandlung und die zwei kleinen Rollen Brabantio und Bianca; selbständig hinzugefügt blos zwei Scenen: Jagos pessimistisches „Credo" und das Liebesduett zwischen Othello und Desdemona. Jener Credo-Monolog scheint mir nicht sowohl zur Erklärung von Jagos Charakter geschrieben, der sich hinlänglich selbst erklärt, als vielmehr aus praktischer Rücksicht für den Sänger, dem man doch wenigstens Eine kurze Soloscene vergönnen wollte. Das Liebesduett zwischen Othello und Desdemona halte ich hingegen für eine sehr glückliche Zuthat, und das nicht blos aus musikalischem Gesichtspunkt. Es ist eine treffende Bemerkung Sonnenthals, daß ihm in Shakespeares Trauerspiel stets etwas dergleichen abgegangen sei: ein zärtliches Zwiegespräch zwischen Othello und Desdemona, welches zu den folgenden Eifersuchtsqualen zugleich einen freundlichen Contrast und eine tiefere Motivirung schaffe. Bei Shakespeare äußert Othello seine Liebe zu Desdemona nur in einzelnen Worten. Mit ihr allein sehen wir ihn nur als ihren Peiniger und ihren Mörder. In der Oper bildet das Liebesduett einen schönen und wohlmotivirten Ausklang des ersten Actes; seine so innige Schlußphrase wird durch ihre Wiederholung an Desdemonas Sterbebett doppelt ergreifend und bedeutungsvoll. Im übrigen folgt Boito, wie gesagt,

Digitized by Google

genau den Scenen, sehr häufig auch den Worten Shakespeares. Das kommt der Oper ungemein zu statten. Wir schauen auf lauter wohlbekannte, von Haus aus fest umrissene Charaktere, auf eine uns vertraute, durchaus verständliche Handlung. Shakespeare selbst steht unsichtbar im Hintergrund der Scene, ungefähr wie hinter Gounods Faust-Oper der Schatten Goethes steht, schützend, erklärend, weiterhelfend.

Nach dem Lobe des Textbuches schickt sich gleich die Anerkennung seiner vortrefflichen Uebersetzung durch Max Kalbeck. Sie schmiegt sich nicht blos treu an das italienische Original und die oft recht häkeligen Wendungen der Musik, sondern macht auch, abgesehen von dieser, den Eindruck einer Original-Dichtung. Will man sie nach ihrem ganzen Werthe schätzen, so vergleiche man damit unsere banalen, theils gesangwidrigen, theils deutschfeindlichen Uebersetzungen der Traviata oder Aïda, welche in die abenteuerlichsten Verrenkungen gerathen, sobald sie aus dem Schaukelstuhl: Herz — Schmerz, Liebe — Triebe herausfallen. In Kalbeck (von dem auch die sorgfältige Uebertragung des „Cid" von Massenet herrührt) hätten wir jetzt einen musterhaften Uebersetzer neuer französischer und italienischer Opern — es fehlen uns nur leider die Opern.

Woher die ganz ungewöhnliche Spannung, mit welcher man auch in Wien dem Verdischen „Othello" entgegensah? Haben wir doch zwanzig Opern von ihm hier gehört, von denen reichlich die Hälfte durchgefallen ist. Die respectvolle Aufmerksamkeit auf den vielgescholtenen Verdi begann, als er nach seinen größten Erfolgen (Rigoletto, Trovatore und Traviata) immer sorgfältiger, immer dramatischer, in immer längeren Pausen producirte, um schließlich in seiner „Aïda" eine künstlerische Höhe zu erklimmen, die man ihm nicht zugetraut hätte. Volle fünfzehn Jahre waren nach der „Aïda" verflossen, da trat der 73jährige Verdi noch einmal unerwartet

Digitized by Google

mit einer neuen Oper „Othello" hervor. Ist es an sich schon ein seltenes Ereigniß, daß ein Tondichter in einem Alter, wo man höchstens noch schlechte Kirchenmusik schreibt, eine neue Oper producirt, so mußte deren außerordentlicher Erfolg in Italien und das allgemeine Urtheil, Verdi habe darin abermals einen Fortschritt vollzogen, die Neugier aufs höchste spannen. Ist „Othello" wirklich ein Fortschritt Verdis gegen die Traviata, den Maskenball, Aïda? Ein Fortschritt in der musikalischen Technik und der streng dramatischen Concentration gewiß. Eine Steigerung seiner Erfindungskraft, seines melodischen Reichthums keineswegs; im Gegentheil. Diejenigen, die nur in der einseitig dramatisirenden Tendenz, in dem Zurückdrängen der selbständig schönen Musik hinter die bloße Stimmungsmalerei und den Wortausdruck das Heil der Oper erblicken, müssen „Othello" ohneweiters als den Culminationspunkt von Verdis Talent preisen. Andersgesinnte, wozu auch der Schreiber dieser Zeilen gehört, werden dies nur mit großen Einschränkungen zugeben. Verdis Othello ist ein geistreiches, durchaus nobles Werk, ein Monument für die künstlerische Klärung und zusammenfassende Kraft eines am Ende seiner Ruhmeslaufbahn angelangten Volkslieblings. Dramatisch einheitlicher, energischer, in der Orchesterpartie bedeutender und kunstvoller als Verdis frühere Opern, athmet doch „Othello" nicht mehr deren natürliche Frische und Unmittelbarkeit. Der Meister hat sich ein edles Ziel gesteckt, aber auf dem Wege dahin ging manches Werthvolle verloren: die Naivetät, die Jugend. Und die Jugend in der Musik, das ist die Melodie. Aus diesem Gesichtspunkte ist „Othello" dürftiger als Aïda, Traviata, der Maskenball. Wie viel unmittelbarer strömt da die musikalische Erfindung, wie können diese schmerzlich süßen Melodien uns verfolgen, auch wenn wir gar nicht an ihren Zusammenhang mit der Oper denken! Aus der Othello-Musik,

Digitized by Google

welche der charakterisirenden Schärfe und der dramatischen Consequenz alles Andere opfert, können wir keine solchen Melodienblüthen als lang nachduftenden Besitz loslösen; da bleibt alles zurück im Theater. Uns bleibt nur der stimmungsvolle, ja ergreifende Total-Eindruck eines in Musik aufgelösten Dramas. Wie im Schauspiel fließen die Scenen ohne scharf trennenden Abschluß ineinander. Die Duette und Terzette sind, abweichend von der alten, hauptsächlich auf Zusammensingen berechneten Form, mehr Dialoge und lassen die Stimmen erst ganz am Schlusse sich vereinigen. Eine Ausnahme bildet das große Finale des dritten Actes, das nach der älteren italienischen Manier sich breit aufbaut und effectvoll steigert. Der Gesang bleibt überall das Bestimmende, Herrschende, allein er folgt anschmiegsam dem wechselnden Gedanken- und Empfindungsgang, den einzelnen Redewendungen und Worten. Dem entsprechend kommt selbständige, symmetrisch gegliederte Melodie viel seltener vor, als das in der modernen Oper jetzt vorwaltende Mittelding zwischen tactmäßigem Recitativ und Arioso. Nicht der kleinste Tribut an Verzierungen oder Passagenschmuck ist der Gesangs-Virtuosität dargebracht. Alle effectvoll auf hohen Brusttönen schließenden Abgänge sind von der Situation so gefordert. Eine außerordentliche, fast peinliche Arbeit steckt im Orchester; neben geistreichen und charakteristischen Instrumental-Effecten hören wir auch manche sehr barocke und unschöne. Desgleichen wechseln in der Modulation glückliche Einfälle mit sehr harten und grellen Fortschreitungen. Verdis Vorliebe für chromatische Gänge und Accordfolgen, für den unvermittelten Wechsel von Dur und Moll in derselben Tonart und Aehnliches erscheint gegen früher noch gesteigert. Wer das Alles mit dem allgemeinen landläufigen Ausdrucke „Wagnerisch" bezeichnen will, der mag es thun. Verdi trifft im Othello vielfach mit Wagnerschen Grundsätzen zusammen. Daß

Digitized by Google

er diesen Stil erst durch Wagner erfaßt, etwa gar von Wagner angenommen habe, das kann nur glauben, wer seinen „Don Carlos“ nicht kennt, der zwanzig Jahre vor Othello erschienen ist, zu einer Zeit, da Verdi von Wagner nichts als die Tannhäuser-Ouvertüre gehört hatte. Von Wagners letzten, „den eigentlichen „Wagnerstil“ begründenden Werken kennt Verdi heute noch nichts. Eine Oper, in welcher, wie im „Othello“, weder Leitmotive noch die unendliche Orchester-Melodie regieren, sondern die Singstimmen, denen, als oberstem Willen, das Orchester auch in seinen bedeutsamsten Momenten untergeordnet ist, hat mit dem Tristan- und Siegfriedstil nichts gemein. „Othello“ ist anders als Aïda und die Traviata, aber er ist doch unverkennbar Verdisch; nicht Eine Scene steht darin, deren Musik Wagner nachgebildet wäre. In meinem Bericht über die Mailänder Othello-Aufführung habe ich vor Jahr und Tag diesen Punkt ausführlicher erörtert.*)

Bei der streng dramatischen Haltung des „Othello“ fällt es schwer, einzelne Nummern hervorzuheben. Der Anfang der Oper — mehr eine Explosion als eine Exposition — versetzt uns mitten in den Seesturm. Das in wilden Dissonanzen tosende Orchester, die angstvollen Rufe der erschreckten Bevölkerung, deren Dankgebet nach erfolgter Rettung des Schiffes — das alles ist äußerst geschickt gemacht und giebt ein mächtiges Bild. Othellos erstes Auftreten kann nicht effectvoller vorbereitet sein. Nach einem Dialog mit Rodrigo stimmt Jago sein Trinklied an. Es erinnert stark an Bertram und Mephisto und ist mit seinen Piccolopfiffen und chromatischem Geheul zu raffinirt unschön selbst für den böswilligsten Trinker. In dem Chor der um das Freudenfeuer lagernden Cyprioten

*) „Musikalisches Skizzenbuch“ von Ed. Hanslick (Berlin 1888).

Digitized by Google

reizen uns zumeist die Instrumental-Effecte; dem Gesang selbst fehlt die Natürlichkeit und der fröhliche Geist. Diese beiden Stücke, dazu der Huldigungschor mit Mandolinen-Begleitung im zweiten Acte, bieten eigentlich die einzigen heiteren Ruhepunkte in dem tragischen Gewitter dieses Dramas. Es sind Musikstücke von geschlossener Form, von denen das dramatische Gesetz keinerlei Zersplitterung der Theile verlangt; hier wenigstens durften wir gesunde, ungekünstelte Melodien und Verdisches Temperament erwarten. Es scheint jedoch, als wollte der Componist dem allen absichtlich aus dem Wege gehen. Das Liebesduett Othellos mit Desdemona verläuft in stimmungsvoller Recitation, die erst am Schluß sich zu der früher erwähnten schönen, ausdrucksvollen Phrase „Küsse mich!" erhebt. Ja, das ist wieder die wohlbekannte warme, tief vibrirende Stimme Verdis. Aber sie hatte in früheren Liebesscenen mehr Sangesfreudigkeit und einen längeren Athem. Im zweiten Act erfreut uns der Huldigungschor der Landleute, welcher wie ein heiterer Sonnenstrahl die Wolken der Eifersuchts-Tragödie für ein Weilchen zerreißt. Die Melodie ist nicht bedeutend, aber von nationalem Reiz und zwischen Knaben- und Mädchen-, Frauen- und Männerstimmen wirksam vertheilt. Geistreich und anmuthig fließt die Erzählung Jagos von dem Traum des Cassio, eines der wenigen abgerundeten, melodiösen Stücke der Oper. Fein empfunden und gut angelegt ist das Quartett zwischen Othello, Desdemona und dem im Hintergrunde stehenden Paare, Jago und Emilia. Desto abstoßender wirkt darauf das den Act schließende Racheduett Othellos mit Jago — musikalische Coulissen-Malerei derbster Art. Den dritten Act eröffnet ein Duett zwischen Othello und Desdemona, ein charaktervolles Stück voll bedeutender Wendungen. Trefflich gezeichnet ist sowohl Othello, als auch die unschuldige Desdemona, deren rührendes Flehen („O blick' durchs Auge tief in

Digitized by Google

meine Seele") jeden andern als den Mohren entwaffnen müßte. In dem folgenden langgestreckten Monolog Othellos kämpft der Componist bereits mit der allzu schweren Aufgabe, die grellsten Mittel des Ausdrucks auf diese Rolle zu häufen und sie noch bis ans Ende zu steigern. Spricht das von Othello belauschte Gespräch Jagos mit Cassio für Verdis dramatischen Geist, so bezeugt das sich anschließende große Ensemble wieder einmal seinen starken Sinn für Wohllaut und musikalische Form. Dieses effectvolle Stück mit dem hoch über dem Chor schwebenden schmerzlichen Gesang der Desdemona hat nur den Fehler zu großer Länge. In Wien hat man durch zweckmäßige Kürzungen abgeholfen. Die erste größere Hälfte des vierten Actes gehört der Desdemona allein. In ihrem Lied „Weide, Weide" und dem „Ave Maria" erklingen rührende Herzenstöne. Trotzdem ist die Armuth der melodischen Erfindung nicht abzuleugnen. Die Melodie des Weidenliedes klingt wie absichtlich verbogen und gekniffen; sie spiegelt allerdings die todesbange Stimmung der Desdemona wider, musikalisch steht sie hinter der Schönheit der Rossinischen Composition weit zurück. Auch das Ave Maria wirkt mehr durch die geisterhaft zarte, blos von gedämpften Streichinstrumenten gespielte Begleitung, als durch die Melodie selbst. Erschütternd wahr und schön ist Desdemonas Ausruf: „Ach, Emilia, lebe wohl!", ein Klang aus Verdis bester, wärmster Jugend. Mit dem Erscheinen des mordbereiten Othello streift die Charakteristik im Orchester bereits an Bizarrerie; ein blos von den Contrabässen con sordini ausgeführtes längeres Ritornell rollt in schauerlichem Unisono auf und nieder. Dazwischen drei dumpfe, ganz leise Schläge auf die große Trommel, wie drei Schaufeln Erde auf ein Grab. Das Ringen Othellos mit der um ihr Leben flehenden Desdemona, eine der gräßlichsten Scenen im Bereich der Bühnenlitteratur, ist in der Musik mit

Digitized by Google

zerfleischender Wahrheit wiedergegeben. Othellos letzte Töne: „Noch einmal küsse mich" (aus dem Liebesduett) breiten sich mildernd, wie fahles Mondlicht über die grausige Stätte. Um diesen vierten Act mitzufühlen, bedarf es starker Nerven, aber es bedurfte eines noch ungleich stärkeren Talents, ihn zu machen.

Die Aufführung des „Othello" im Hofoperntheater ist ein wahres Muster künstlerischer Reproduction. Die neuen Decorationen und Costüme wirken nicht blos durch luxuriöse Pracht, sondern ebenso sehr durch historische Treue; die Mise-en-scène fluthet von Leben und Bewegung. Der alles beherrschende, zugleich mäßigende und anfeuernde Geist des Ganzen ist Director Jahn, der die Oper ebenso energisch dirigirt, als er sie sorgfältig vorbereitet hat. Unter den Solosängern voran ist Herr Winkelmann zu rühmen, dessen Othello eine imposante Leistung heißen darf. Er hat ein tiefes Studium an den schauspielerischen Theil seiner Rolle gewendet, und seine eherne Stimme, seine heldenhafte Gestalt befähigen ihn, wirkungskräftig auszuführen, was sein Kunstverstand ihm vorgezeichnet. Weniger entsprach Herr Reichmann der Vorstellung vom Jago. Dieser reichbegabte Künstler besitzt im Ueberflusse alle Mittel für diese Rolle, aber seine Auffassung derselben scheint mir nicht richtig. Jago ist ein überlegter, kalt berechnender Intrigant, kein von wilder Leidenschaft überschäumender, herausfordernd agirender Bösewicht. In seiner überlegenen äußerlich ruhigen Haltung soll er ein Gegenstück zu dem tobenden Othello bilden, nicht ein Seitenstück. Herr Reichmann brachte gleich in das erste Gespräch mit Rodrigo, dann mit Othello ein überlautes leidenschaftliches Wesen. Die dem Othello zugeraunte Warnung: „Gebt acht aufs Taschentuch!" muß doch anders klingen als der Wächterruf: „Gebt Acht auf Feuer und Licht!" In seiner vortrefflichen Darstellung

Digitized by Google

des Hamlet (in der Oper von Ambroise Thomas) hat Herr Reichmann gezeigt, daß er seine sonstige Gewohnheit, überall möglichst viel Ton zu produciren und nachdrücklich auf einzelnen Noten zu verweilen, abstreifen kann, wo es der Charakter und die Situation verlangen. Er überrascht als Hamlet in vielen Stellen durch ein leises, in jeder Silbe verständliches und doch noch gesungenes Parlando, wie ich es so gut kaum von einem deutschen Sänger noch gehört. Diese Vortragsweise, etwas gehoben und gefärbt, entspräche zahlreichen, im Conversationston gemeinten Reden Jagos, welche Herr Reichmann, jedes Wort unterstreichend, mit gehobener Stimme und heftiger Gesticulation vorbringt. Durch einfach declamatorischen, nirgends aufgebauschten Vortrag erzielte in Mailand Herr Maurel — ein Sänger, dessen Stimme und Persönlichkeit neben Reichmann verschwinden — den größten Erfolg, ja den Sieg über alle Mitwirkenden. Fräulein Schlägers Desdemona ist weitaus die beste Leistung, die wir von dieser erfreulich fortschreitenden Sängerin kennen. Sie hat sich ein schönes Mezza voce und pianissimo in den langgehaltenen hohen Tönen eigen gemacht und erzielt damit im letzten Act rührende Wirkungen. Herr Schrödter, ein durchaus liebenswürdiger Cassio, singt und spricht gut; er liefert obendrein in seiner Darstellung eines im Zustand der Trunkenheit hitzig Fechtenden ein kleines Cabinetsstück.

Verdis „Othello" hat hier ohne Frage einen bedeutenden Eindruck gemacht. Das Publikum verfolgte Scene für Scene mit sichtlichem Antheil und konnte sich im vierten Act einer tiefen Erregung nicht erwehren. Mancher mochte sich in seinen musikalischen Erwartungen, zu denen der frühere Verdi berechtigte, getäuscht sehen und dessen einstige unbefangene und unbekümmerte Sinnlichkeit der tendenziösen Strenge des „Othello" vorziehen. Gewiß aber wird man diesen mit lebhaftestem In-

Digitized by Google

teresse, ja mit Bewunderung für den Mann hören, der in hohem Alter noch ein Beispiel solcher Geistes- und Herzensfrische giebt. Massenet könnte den Jahren nach Verdis Enkel sein, und dennoch hat sein „Cid" mehr Runzeln als der „Othello". Auch der „Hamlet" von Ambroise Thomas und Gounods „Tribut von Zamora", von anderen Novitäten zu schweigen, tragen mehr Spuren des Alters und dürften schneller verblassen als der „Othello" des greisen Verdi.

---

2. „Der Cid".

Große Oper in 4 Acten von J. Massenet.
(Erste Aufführung in Wien 1887.)

Die ritterliche Gestalt des jugendlichen Ruy Diaz da Vivar, von den Spaniern „Campeador" (der Kämpfer), von den Mauren „el Cid" (der Herr) genannt, hat die Phantasie italienischer, deutscher und französischer Componisten wiederholt beschäftigt. Ueber ein Dutzend Opern, welche den Cid verherrlichen, nennt uns die Musikgeschichte. Sie alle sind von der Zeitfluth rettungslos weggespült und auf die Sandbank der Archive geworfen, wo der gelehrte und geduldige Musikfreund studiren mag, wie der spanische Nationalheld in Händels Jugendwerk „Rodrigo", dann später in den gefeierten Opern von Paisiello, Sacchini und Piccinni und endlich in den deutschen Partituren von P. Cornelius, Aiblinger und Emil Mayer gesungen habe. Zwei neuere Tondichter schienen berufen, dem Cid einen dauerhafteren Athem einzuhauchen: Karl Maria Weber und George Bizet. Wir wissen, daß Weber mit Vorliebe an die Composition einer

Digitized by Google

Oper „Der Cid“ dachte, zu welcher Friedrich Kind, der Dichter des Freischütz, ihm einen zusagenden Plan vorgelegt hatte. Welcher Gewinn für ihn und für uns, wäre Weber diesem ihm so herrlich entgegenkommenden Stoff treu geblieben, anstatt zu dem Textbuch der „Euryanthe“ zu greifen! Gewiß hätte er den herzlichen, naiven Ton angeschlagen, der Herders köstliche, in ganz Deutschland populäre Romanzen vom Cid durchweht. Wie Herder als Poet einen so unvergleichlichen Sinn für den eigenartigen Duft, für den Erdgeruch des Volksliedes besaß, so Weber als Musiker. In neuester Zeit war es Bizet, der Componist von „Carmen“, der, berauscht von dem Zauber maurisch-castilianischer Romantik, sich gleichfalls den Cid als Opernhelden auserwählt und zahlreiche Skizzen dazu hinterlassen hat. Aber, ach — niemand konnte diese Aufzeichnungen entziffern. Bizet hatte sich eine eigene Art von Noten-Geheimschrift erdacht, zu welcher er allein den Schlüssel besaß, und so ging mit ihm zu Grabe, was bereits von seinem „Cid“ componirt war. Ein Verlust, für welchen Massenets Composition ein sehr ungenügender Trost ist.

Massenet hat natürlich Corneilles berühmte Tragödie zur Grundlage seiner Oper genommen. Die Franzosen kennen und lieben die Gestalt des Cid aus ihrem Corneille, wir Deutschen aus unserem Herder. Das sind zwei sehr verschiedene Wesen; der eine herzenswarm, jugendlich, naiv — der andere vornehm, kühl, schönrednerisch. Es giebt in jeder Litteratur gewisse steinerne Reputationen. In Deutschland würdigt man an Stücken wie Corneilles Cid die Thatsache einer epochemachenden Erscheinung; man ehrt sie, wie Faust die Sacramente, „ohne Verlangen“. Hingegen die Franzosen heben ihren Corneille allmonatlich von seinem marmornen Sockel und tragen ihn aus dem Tempel der Litteraturgeschichte hinaus

Digitized by Google

auf die Bretter, welche das Leben bedeuten — sollen. Sehen wir derlei kalt gewordene Trauerspiele im Théâtre Français, so bewundern wir die patriotische Pietät der Franzosen, können ihr aber kaum nachfühlen. Und doch ist dieser „Cid" von allen Tragödien des großen Corneille noch die modernste und menschlich rührendste. Sie wird es durch die Gestalt der Chimene; in ihr wagt der Dichter zum ersten Mal die Liebe als den Beruf des Weibes anzuerkennen, und nicht den Heroismus, wie in seinen römischen und griechischen Stücken. Das war eine unerhörte Neuerung und beschwor den Zorn der Akademie über Corneille, der sich veranlaßt sah, in einer eigenen Vorrede sich und die arme Chimene möglichst reinzuwaschen. Uns kümmert es heute wenig, ob dieser Tadel (wie die Akademie gemeint) oder dieses Lob (wie wir meinen) Corneille selbst treffe oder nicht, vielmehr jenes spanische Drama, das der Franzose mit sehr weitem Gewissen „benützt" hat: den Cid von Guillen de Castro. Dieser alte Spanier ist es, welchen die drei Väter des Massenetschen Librettos, die Herren d'Ennery, Gallet und Blau, neben Corneille als den Großvater ihres Sujets auf dem Textbuche namhaft machen. Für Opernzwecke war Corneilles Original natürlich nur zu gebrauchen, wenn dessen spärliche Handlung durch Episoden bereichert und die Redseligkeit der Personen energisch gedämmt wurde. Das dramatische Gerüst ist so gut wie unverändert geblieben. Die Ausführung hingegen folgt ganz dem heutigen Geschmack der Pariser Großen Oper, welche durch blendendes Schaugepränge das Interesse an der Musik täglich mehr zurückdrängt. Schon die Bezeichnung des Werkes als „Oper in vier Acten und zehn Bildern" — in Wien auf sieben reducirt — ist charakteristisch. Die „tableaux" sind die Hauptsache; sie dominiren die neue Oper, die uns viel Prächtiges zu sehen und wenig Gutes zu hören giebt.

Digitized by Google

Im erſten Act ſehen wir Rodrigo ſiegreich aus der Schlacht zurückkehren. Der König ertheilt ihm vor allem Volke den Ritterſchlag. Tedeum in der Kathedrale. Graf Gormas, der ſich gegen den zum Gouverneur ernannten Vater Rodrigos, Don Diego, zurückgeſetzt fühlt, ſchlägt dieſen ins Geſicht. Der Beleidigte fordert ſeinen Sohn zur Rache auf. Der zweite Act bringt das Duell zwiſchen Rodrigo und Gormas, dem Vater Chimenens. Gormas fällt. Auf den Lärm eilt Chimene entſetzt herbei, erblickt die Leiche ihres Vaters und erfährt, daß Rodrigo, ihr Geliebter, ihn getödtet. Neues Tableau: Volksfeſt und großes Ballet auf dem Hauptplatze von Burgos. Chimene fordert Gerechtigkeit vom Könige; mit eigener Hand will ſie den Mörder ihres Vaters tödten. Da kommt ein mauriſcher Geſandter herangeritten mit neuer Kriegserklärung. Der König entläßt ihn drohend und beauftragt Rodrigo, ſofort gegen den Ungläubigen zu Felde zu ziehen. Der (mit vier Tableaux ausgeſtattete) dritte Act führt uns in das Schlafgemach Chimenens, die, in Thränen aufgelöſt, zwiſchen Pflicht und Liebe kämpft. Plötzlich ſteht Rodrigo vor ihr, um Abſchied zu nehmen und Chimenens Verzeihung zu erflehen. Großes Duett. Die Scene verwandelt ſich in ein Feldlager. Chor der ſpaniſchen Soldaten. Die Nacht bricht herein. Rodrigo betet zu ſeinem Schutzpatron San Jago, der ihm, glanzumwoben, erſcheint und Sieg verheißt. Die Schlacht beginnt; Niederlage und Flucht der Mauren. Der vierte Act bringt wieder einen großen Triumphzug; Rodrigo, als Sieger begrüßt, bietet Chimenen ſein Leben als Sühnopfer. Was thut ſie, die den Mörder ihres Vaters noch immer liebt? Verzeiht ſie und heiratet den Rodrigo, oder tödtet ſie ſich ſelbſt? Eines oder das Andere, wie man will. In der Original-Partitur ruft ſie: „Sire, je l'aime!“; der König verlobt das Paar, und der Chor fällt mit einem Jubelgeſang ein. In

Digitized by Google

der Wiener Bearbeitung sind (wie es heißt, auf den Wunsch der für die Chimenen-Rolle anfangs bestimmten Frau Lucca) blos die letzten Worte geändert. Anstatt „Ich liebe ihn!" ruft Chimene zu Rodrigo: „Halt ein! Den Tod für mich!" und ersticht sich. Wir wollen nicht darüber streiten, ob unserer modernen Anschauung dieser tragische Ausgang gerechtfertigter erscheine, als der glückliche. Aber der Selbstmord Chimenens streitet gegen die geschichtliche Wahrheit, gegen die in den Romanzen fortlebende Sage, endlich gegen Corneilles Drama, von dessen Ausgang die Oper nicht wohl abweichen konnte noch durfte. Dasselbe schließt nicht mit einer förmlichen Heirat, doch mit einem versöhnenden Ausblick auf eine solche. Der König schickt Rodrigo nochmals ins Feld, verspricht aber dem siegreich Zurückkehrenden die Hand Chimenens, deren Herz er ja längst besitze. Worauf Rodrigo mit galanter Fassung erwidert: „Quoi qu'absent de ses yeux il me faille endurer, Sire, ça m'est trop d'heur de pouvoir espérer." Thatsächlich haben Rodrigo und Chimene in langer glücklicher Ehe gelebt; in Herders Romanzen lernen wir sogar ihre beiden schönen Töchter kennen. Aus dramaturgischem Gesichtspunkte ist der tragische Wiener Ausgang ganz mißlungen; in seiner Plötzlichkeit überrumpelt er den Zuschauer und hinterläßt nur den Eindruck der Verblüffung. Kaum daß Chimene nach dem Dolch langt, ist auch schon der Vorhang gefallen. Die Oper schließt nicht; sie stürzt lautlos in eine Versenkung.

Der „Cid" ist die erste Oper von Massenet, welche Eingang ins Hofoperntheater gefunden; ja — abgesehen von einem 1874 im Ringtheater aufgeführten leichteren Jugendwerke „Don César de Bazan" — die einzige Oper dieses Componisten, welche den Wienern bekannt worden ist. Das allein rechtfertigt schon die Wahl der Hofopern-Direction: sie wollte ihr Publicum endlich mit einem gefeierten französischen Tondichter

Digitized by Google

bekannt machen, dessen frühere Opern — „Der König von Lahore“, „Herodias“ und „Manon Lescaut“ — bereits auf zahlreichen Bühnen des Auslandes Fuß gefaßt haben. Den beiden erstgenannten großen Opern steht der „Cid“ in keinem Betrachte nach; eher hätten wir die für die Opéra Comique geschriebene „Manon“ vorgezogen, welche neben vielem Unerquicklichen doch auch sehr anmuthige Stellen enthält, wie denn überhaupt Massenets Talent weit mehr dem Genrebilde als dem großen historischen Gemälde entspricht. Indessen bezeichnen die meisten Pariser Kritiker den „Cid“ als das beste Werk Massenets und feiern diesen als grand maître und Haupt der jüngeren französischen Schule. Ein Zeugniß für die musikalische Verarmung Frankreichs, wie es beredter kaum sein kann. Massenets Erfindung ist ebenso arm, wie spröde; mit zwei bis drei gefälligen Melodien oder melodiösen Ansätzen in einer langen vieractigen Oper hat sie sich ausgegeben. Ein athemloses Jagen nach Effect bei stets gekünstelter, raffinirter Ausführung beherrscht jede seiner Opern. So vorschlagend ist seine Absichtlichkeit, daß es ihm fast unmöglich ist, eine natürlich fließende Melodie zu schreiben; alles ist verzwickt, gebrochen, zu einer Originalität gequält, die durch keine Anstrengung erreicht wird. Von Auber, Meyerbeer und Halévy gar nicht zu sprechen, stehen Gounod und Ambroise Thomas an musikalischem Talent und natürlicher Empfindung hoch über Massenet. Auch Delibes, dessen Begabung sich allerdings glücklicher in seinen Balletten als in der Oper manifestirt, ist ursprünglicher. Jules Massenet die musikalische Spitze des heutigen Frankreich! Freilich, wenn man prahlerische Nichtigkeiten wie „Sigurd“ von Ernest Reyer, „La Patrie“ von Paladilhe und Aehnliches ansieht, begreift man es allenfalls. In sicherer und blendender Technik, insbesondere der Orchesterbehandlung, in geistreichem Detail, im Pathos einer ganz aufs „Drama-

Digitized by Google

tische" dressirten Beredtsamkeit thut Massenet es seinen Collegen zuvor. Die Declamation ist sorgfältig beachtet: die Instrumentirung, wo sie nicht in brutalem Lärm zerplatzt, interessant und geistreich; der Gesang hingegen stockend, blutleer, ein steter Wechsel von Krampf und Hinfälligkeit. Wie lange müssen wir auf einen schönen, originellen Gedanken warten, auf eine Melodie, die aus dem Herzen quillt und zum Herzen spricht! Wie selten erhebt sich ein natürlich und eigenartig empfundenes Stück Musik aus diesem unabsehbaren Phrasensee, der fortwährend durch Zuflüsse aus Meyerbeer, Halévy und Gounod gespeist wird! Auch einige harmonische und melodische Wendungen aus dem Tannhäuser hat sich der „Cid" gemerkt. Massenet gilt in Paris für den entschiedensten Wagnerianer, und wer von Wagner nur ganz unbestimmte Vorstellungen hat, mag ihn dafür halten. Jedenfalls ist von Massenets Bayreuther Pilgerfahrt nichts in seine Partituren übergegangen; diese sind ganz so componirt, wie es die rasche, consequente Entwickelung der Pariser Großen Oper seit Meyerbeer und Halévy bedingt. Die Franzosen sind eben seit fünfzig Jahren in Zuspitzung des dramatischen Accents, in Lockerung der musikalischen Form, in äußerster Anspannung aller Effectmittel weiter und weiter gegangen. Nichts nöthigt dazu, Wagner als ein nothwendiges Mittelglied zwischen Meyerbeer und Massenet anzusehen.

Noch vor dem Aufziehen des Vorhanges überrascht uns etwas Erstaunliches: eine Ouvertüre. Die Sitte, eine selbständige Ouvertüre zu schreiben, hat in der Großen Oper seit Meyerbeer und Halévy aufgehört; sie lebt nur noch in der Opéra Comique fort. Von Massenets Opern ist der „Cid" die einzige, die sich den Luxus einer eigenen Ouvertüre gestattet. Die Hauptmotive der Oper wühlen darin in nichtssagender Aufgeregtheit durcheinander. Der Componist hätte sich und

Digitized by Google

uns diese Ouvertüre um so leichter erlassen können, als ja der erste Act ohnehin mit einer stattlichen Reihe von Trompeten-Fanfaren anhebt, zu welcher sich beim Herannahen Rodrigos vier gestimmte Kirchenglocken, die Orgel und ein auf einem Ton plärrender Gebetchor noch zugesellen. Die Siegeshymne Rodrigos (mit Harfenbegleitung) ist eine schwache Nachbildung des „Propheten", unnatürlich geschraubt und trotz der langsamen Bewegung unruhig und zerrissen. Da sie dem Tenoristen Gelegenheit giebt, ein halb Dutzend hohe B herauszuschmettern, müssen wir sie leider in der Schlachtscene des dritten Actes noch einmal anhören. Der ganze unverhältnißmäßig lange erste Act des „Cid" ist musikalisch trostlos. Im zweiten Act versöhnt uns einigermaßen die sehr pikante Balletmusik. Massenet hat sieben original-spanische Nationaltänze, im Charakter wirksam contrastirend, sehr geschickt aneinander gereiht. Die koketten Reize einer fremdartig prickelnden Instrumentirung und Rhythmik stimmen vortrefflich zu den malerischen Trachten und Bewegungen der Tänzerinnen. Ueberdies mußte die Tanzform, die nun einmal des symmetrischen Periodenbaues nicht entbehren kann, den Componisten zu einem ihm sonst ungewohnten Zusammenfassen der Form nöthigen. Die Klage der Chimene („Justice!") ist ausdrucksvoll und mit dramatischer Kraft wiedergegeben. Hingegen wirkt das folgende große Ensemble in G-moll nur durch betäubenden Tonschwall; in seinen Motiven ganz armselig, in seinen Steigerungen abgenützt, erinnert es zu seinem Nachtheil an bekannte bessere Vorbilder von Halévy und Verdi. Wir eilen weiter zum dritten Act. Die einleitende Romanze Chimenens, von einem feinen Ritornell der Clarinette stimmungsvoll angekündigt und durchflochten, erscheint uns als das weitaus beste Gesangsstück der Oper. Hier bringt zum erstenmal ein Strahl wahrer, zarter Empfindung durch und gewinnt uns sofort. Das folgende

Digitized by Google

große Duett zwischen Rodrigo und Chimene enthält einige dramatisch packende Momente und gehört, bei übrigens nicht hervorragender melodischer Erfindung, zu den wenigen lebhafter ansprechenden Nummern der Oper. An das große Duett in den Hugenotten darf man dabei freilich nicht denken. Ueber alles Folgende können wir schnell hinwegeilen; es kommt nach dem Duett nichts mehr, was der Rede werth ist. Ein ganz banaler, nicht einmal lustiger Soldatenchor, eine sträflich langweilende Anrufung des heiligen Jago mit prompt nachfolgender Antwort dieses Patrons und schließlich ein vierter Act, wie er trotz allen Lärmens dürftiger und unwirksamer nicht gedacht werden kann. Hier ist dem Componisten der letzte Faden seiner Erfindung ausgegangen. Und wie sollten wir den thatsächlichen Erfolg des „Cid" charakterisiren? „Succès d'estime" würden wir sagen — wäre nur etwas mehr succès und ein bischen mehr estime dabei gewesen.

---

3. „Die drei Pintos".

Komische Oper in 3 Acten, nach den nachgelassenen Skizzen von C. M. v. Weber ausgeführt und ergänzt von Gustav Mahler. (1887.)

„Was ist's mit den drei Pintos? Sind sie durchaus nicht lebendig zu machen?" So hatte ich Max v. Weber, den geistvollen Sohn des Tondichters, während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Wien mehr als einmal interpellirt. „Geben Sie jede Hoffnung auf," erwiderte er regelmäßig; „wir haben alles Mögliche versucht, die treuesten Freunde und die besten

Digitized by Google

Musiker zu Rathe gezogen — aus den paar Skizzen, die mein Vater zu den drei Pintos hinterließ, ist nichts zu machen, am wenigsten eine ganze Oper." Wie männiglich bekannt, sind „Die drei Pintos" eine komische Oper, welche Weber gleich nach Vollendung des Freischütz auf ein von Theodor Hell verfaßtes Libretto zu componiren begann. Webers Tagebuch giebt Zeugniß von dem vergnügten Eifer, mit dem er gerade dieses Lustspiel in Angriff genommen, und wie er, durch andere größere Arbeiten abgelenkt, immer wieder an die Fortsetzung desselben gedacht hat. Aber die unerwartete Einladung, eine große Oper für Wien zu schreiben („Euryanthe"), und später die Bestellung des „Oberon" für London nahmen das Denken und die Arbeitskraft Webers so völlig in Anspruch, daß er zur Ausführung seiner komischen Oper nicht mehr gelangte. Von den 17 Nummern, welche das ursprüngliche Textbuch enthielt, hat Weber nur sieben mehr oder minder genau skizzirt. Instrumentirt ist eine einzige Blattseite in seinem Entwurf: die ersten 18 Tacte der Introduction und das Ritornell zu dem darauffolgenden Chor; alles übrige blos skizzirt, in sehr kleiner, nicht überall deutlicher Schrift, stellenweise mit Bleistift. Die Versuche, welche Webers Familie nach seinem Tode unternahm, diese Entwürfe zu einem Ganzen vervollständigen zu lassen (unter anderen durch Meyerbeer), blieben erfolglos. „Es ist wahrlich bedauerlich," schließt der kürzlich verstorbene Jähns, der Verfasser des trefflichen Weber-Katalogs, seine Mittheilungen über die Pintoskizzen, „daß der Meister nicht mindestens das im Entwurf Vorhandene instrumentirt hat; es wäre ein theilweiser Ersatz für den jetzt unersetzlichen Verlust gewesen. Aber der Schatz ist nicht zu heben."

Jetzt ist der Schatz, auf allerlei Umwegen, dennoch gehoben worden. Der Enkel des großen Tondichters, Freiherr Karl v. Weber, Hauptmann in der sächsischen Armee, hat eine

Digitized by Google

Umarbeitung des alten Textbuches vorgenommen, Herr Gustav Mahler, derzeit Director der Pester Oper, die Ausführung und Vervollständigung der Musik. Seine Aufgabe bestand zunächst in der Instrumentirung der von Weber skizzirten sieben Musikstücke; sodann mußte er für die anderen zwei Drittheile des gegenwärtig zwanzig Nummern zählenden Librettos die Musik aus verschiedenen, meist verschollenen Compositionen Webers zusammenstellen. Die jetzigen „Drei Pintos" sind demnach thatsächlich ein Drittel Pinto; dabei bleibt es trotz der kindischen Erhitzung einer gewissen Dresdener Kritik. Mit Ausnahme der Entreacts und des letzten Finales, welche Herr Mahler mit theilweiser Benützung einiger in der Oper vorkommender Motive geschrieben hat, ist übrigens alles, was wir in den „Drei Pintos" zu hören bekommen, Weberſche Musik. Wie die von Pasqué und F. Langer verarbeitete „Sylvana" sind die „Drei Pintos" nicht sowohl eine Oper von Weber, als vielmehr aus Weber. Es sei hier gleich bemerkt, daß die Bearbeitung der „Drei Pintos" durch die Herren v. Weber und Mahler in dramatischer wie in musikalischer Hinsicht mit weit mehr Verstand und Geschmack gemacht ist, als jene überaus gewaltsame der „Sylvana". Wie und womit die Skizzen Webers zu einer ganzen dreiactigen Oper erweitert worden sind, wird der Leser am bequemsten sehen, wenn wir ihm den Verlauf der Handlung in Kürze vorführen.

Der erste Akt beginnt (ohne Ouvertüre) mit einem heiteren Chor von Studenten, welche ihrem von der Universität Salamanca abgehenden Kollegen Don Gaston singend und trinkend das Geleite geben. Das Stück ist voll Frische, Wohlklang und Herzlichkeit, eine vortreffliche Introduction, zu welcher Webers verschollenes „Turnier-Bankett" benützt worden. Der leichtsinnige, lebenslustige Gaston ist mit seiner Baarschaft bis auf ein letztes Goldstück fertig geworden; er tröstet sich über sein

Digitized by Google

Mißgeschick in einem Rondo alla Polacca („Was ich dann thu'?"), das Weber als Einlage zu der Oper „Der Freibrief" componirt hat. Der Wirth der Dorfschänke erscheint mit einer riesigen Rechnung, über welche er mit Gaston und dessen Diener Ambrosio ein humoristisches Terzett „Ei, ei!" anstimmt. Es ist dies ein dreistimmiges Volkslied aus Webers op. 64, dessen Wirkung, für häusliche Intimität berechnet, auf der Bühne versagt. Ines, das schmucke Wirthstöchterlein, läßt sich hierauf mit einer Romanze hören; ursprünglich einer Einlage in das Schauspiel von Fr. Kind: „Das Nachtlager in Granada". Die Romanze, der eine echt spanische Volksmelodie zu Grunde liegt, klingt originell und anmuthig; aber der unterlegte komische Text, welcher das Liebespaar Alkanzor und Zaïde in — einen Kater und eine Katze verwandelt, schadet durch seine Abgeschmacktheit dem an sich reizvollen Liede. Es folgt noch ein Stück in spanischem Charakter, die „Seguedilla", welche Ines mit Gaston vorträgt — ein pikant rhythmisirtes Tanzlied, das übrigens mit der Handlung ebenso wenig zusammenhängt, wie die früher genannten Musikstücke. Endlich tritt die Hauptperson der Oper auf, mit der die eigentliche Handlung beginnt: Don Pinto de Fonseca, ein tölpelhafter Landedelmann, welcher auf der Reise nach Madrid, wo er eine schöne Braut heimführen soll, in dem Dorfwirthshause einkehrt. Bei der Flasche macht er bald Bekanntschaft mit Gaston und klagt ihm seine Unerfahrenheit im Umgang mit Damen. Wie soll er seiner Braut sich zierlich präsentiren, ihr Herz gewinnen? Nichts leichter, meint der über jeden neuen Spaß frohlockende Gaston, ich will Euch die Liebeserklärung einstudiren. Der Unterricht wird ganz dramatisch ertheilt: Ambrosio stellt die Braut vor, und Pinto muß, streng nach Gastons Anweisung, seine Werbung vorbringen und mit einer kühnen Umarmung schließen. Es ist dies die Hauptscene

Digitized by Google

des ersten Actes und von Weber mit schalkhaftem Humor ausgeführt. Don Pinto läßt nun ein reichliches Mahl auftischen und spricht dem Weine so unmäßig zu, daß er bald, völlig berauscht, einschläft. Gaston zieht dem Schläfer den Brief aus dem Wamms, welcher Pinto als den erwarteten Bräutigam in Madrid legitimiren soll, und macht sich damit sammt seinem treuen Ambrosio aus dem Staube. Sowohl aus dem fröhlichen Zech-Ensemble („Auf das Wohlergehen der Gäste!"), wie aus der zarten Musik, welche Pintos Einschlafen begleitet, blickt Webers geistvolles Auge — nur leiden beide Stücke durch allzu häufige Wiederholungen und übermäßige Ausdehnung.

Der zweite Act führt uns in den Empfangssaal des reichen, adelsstolzen Don Pantaleone in Madrid. Seine Dienerschaft eröffnet die Scene mit einem neugierig erwartungsvollen Chor, welchem sich Pantaleones Tochter Clarissa und deren Zofe Laura zugesellen. Pantaleone erklärt ihnen in einer gravitätischen Arie im Stil von Cimarosas Don Geronimo, daß der Verlobte Clarissas, Don Pinto, heute eintreffen werde. Laura tröstet ihre verzagende Gebieterin mit einem kleinen Triolet (aus Webers Gesängen op. 71), dem sehr unvermittelt ein kurzer Walzer angehängt ist. Clarissa selbst singt ihren Kummer in einer langwierigen Arie aus, welche so wie ihr Liebesduett mit Don Gomez Webers Pintoskizzen entstammt, aber mehr Webers Redensarten als sein Genie offenbart. Das zärtliche Duo wird unterbrochen durch die hereinstürzende Laura, welche die Nähe des gestrengen Papas signalisirt. Ein Terzett der drei in Liebe Verschworenen schließt den zweiten Act. Den dritten eröffnet ein ziemlich alltäglicher Festchor aus Webers „Jubelcantate"; es gilt, den Don Pinto feierlich zu empfangen. Statt seiner führen sich Gaston und Ambrosio mit einem sehr hübschen, flotten Duett ein. Laura gesellt sich zu ihnen, damit ein dreistimmiger Canon aus Webers Jugendzeit („Mädchen,

Digitized by Google

ach meide Männerschmeicheleien") zu stande komme — ein Stück voll schalkhafter Grazie und jedenfalls die beste von all den eingelegten Nummern. Mit der Handlung hat dieser Canon nichts zu schaffen, ebenso wenig das darauffolgende Strophenlied Ambrosios, das Weber ursprünglich auf die gemüthvollen Worte „Mein Weib ist capores" als Einlage in den „Travestirten Aeneas" für einen Prager Komiker geschrieben hat. Eine französische Romanze von Weber („Elle était simple et gentillette") hat den melodischen Stoff für das Terzett geliefert, in welchem Don Gomez an den Edelmuth Gastons appellirt und von diesem die Verzichtleistung auf Clarissa erfleht. Gaston, der von Gomez für den echten Pinto gehalten wird, willigt großmüthig ein und cedirt diesem das Beglaubigungsschreiben. Nun haben wir in Gomez den dritten Pinto. Er wird von dem glückstrahlenden Don Pantaleone umarmt und mit Clarissa feierlich vereinigt, als zu allgemeiner Bestürzung Pinto Nr. 1, der Rechte, hereinstampft. Vorher bekommen wir noch einen nicht bedeutenden dreistimmigen Mädchenchor zu hören, welcher einem ungedruckten Festspiele Webers zur Vermählung des Prinzen Johann von Sachsen entnommen ist. Mit der Galanterie eines gut gelaunten Elephanten nähert sich nun Don Pinto seiner erhofften Braut und versucht auszuführen, was er im ersten Acte mit Gaston und Ambrosio so mühsam einstudirt hat. Clarissa stößt ihn zurück; als er sie trotzdem umarmen will, sieht er sich von gezückten Degen bedroht. Das ist dem ohnehin Geängstigten zu viel; er ergreift die Flucht und überläßt das Feld dem Don Gomez, der nun auch unter seinem wahren Namen in Pintos Rechte eintritt und die Hand der schönen Clarissa behauptet. Musikalisch ist dieses Finale von Herrn Mahler mit Benützung der Motive aus dem ersten Acte geschickt, nur etwas zu lang ausgeführt.

Digitized by Google

Der Leser dürfte aus dieser Erzählung entnommen haben, daß das Textbuch der „Drei Pintos" zwar durch einzelne komische Scenen wirkt, jedoch eine sehr dürftige Handlung mittels episodischer Figuren und unmotivirter Einschiebsel mühsam auf die Dauer eines Theaterabends ausdehnt. Der Bearbeiter war eben im großen und ganzen an den Gang des alten Hellschen Librettos gebunden. Auch Verse wie die folgenden:

Zwar schielt jetzt ins Graue
Der Himmel, doch steiget die Sonne ꝛc.

oder:

Es wird sich schon geben
Dieses Trennen, dieses Brennen!

wollen wir lieber dem alten Theodor Hell zumuthen, als dem feingebildeten Freiherrn Karl v. Weber. Was die Musik betrifft, so sind zwar die vielen Lückenbüßer und Einlagen sämmtlich von Webers Erfindung, aber keineswegs alle von Weberschem Geist und Glanz. Als entschieden glückliche Griffe erscheinen uns vor allem der dreistimmige Canon im zweiten Acte und die französische Romanze. Mit dem Ganzen wollen sämmtliche Einlagen nicht recht verschmelzen; man fühlt, daß sie willkürlich angebracht sind, um das Ende der mageren Handlung möglichst lange hinauszuschieben. Wäre es dem Meister vergönnt gewesen, das mit so viel Liebe Begonnene in Einem Zuge zu vollenden und es mit seiner gewohnten Sorgfalt zu feilen — gewiß besäßen wir ein Werk, das nach den vorhandenen Skizzen zwar kaum dem „Freischütz" oder „Oberon" ebenbürtig, aber doch ein reizvolles Cabinetsstück in kleinerem Rahmen geworden wäre. Auch die echten Pinto-Entwürfe Webers stehen keineswegs alle auf gleicher Höhe. Neben der köstlich frischen Introduction, der humoristischen Werbungslection und dem Finale des ersten Actes klingen die

Digitized by Google

Weberschen Originalnummern des zweiten Actes größtentheils matt und conventionell. Es ist schwacher Weber.

Bei Gelegenheit der renovirten „Sylvana" habe ich mich aus künstlerischem Gesichtspunkt gegen dergleichen „Vervollständigungen" ausgesprochen, welche wider die Absicht und gleichsam hinter dem Rücken des Meisters einzelne Stückwerke aus seinen „gesammelten Werken" zusammenlesen, um damit eine von ihm angefangene Arbeit auf den doppelten Umfang zu bringen.*) Die von Herrn Mahler in die „Drei Pintos" eingelegten Stücke hat Weber zu verschiedenen Zeiten für verschiedene Zwecke componirt; die einen auf ganz andere Worte, die anderen zu ganz anderen Situationen, alle aber ohne den entferntesten Gedanken an die „Drei Pintos". Das ist ein mechanisches Verfahren, das sich mit praktischen Zwecken entschuldigen, aber im Interesse ernster Kunst gewiß nicht rechtfertigen läßt. Mit dieser compilatorischen Methode können ein talentvoller Capellmeister und ein gewandter Litterat zusammen auch aus der Musik zu den Ruinen von Athen eine „Oper von Beethoven" herstellen. Uebrigens war ein Ausweg noch immer denkbar. Das Wiener Burgtheater giebt den unvollendeten „Demetrius" von Schiller als Fragment, Grillparzers unvollendete „Esther" als Fragment. Wenn es sich blos um die Wiederbelebung der ursprünglichen sieben Pintoskizzen von Weber handelte, so konnten diese, von Herrn Mahlers Hand instrumentirt, immerhin auch als „Fragment", das etwa die Länge von Webers „Abu Hassan" erreicht hätte, aufgeführt werden. Eine ganze Oper war auf diese Weise freilich nicht zu gewinnen. Wenn schon bearbeitet werden mußte, Herr Mahler hat es mit unleugbarer Geschicklichkeit gethan. Seine Instrumentirung verräth einen feinen Sinn für Orchester-

*) „Musikalisches Skizzenbuch" (Berlin 1888).

Digitized by Google

wirkung und klingt im großen und ganzen verwandt an Weber an. Gewisse Lieblingsfiguren Webers verwendet Herr Mahler mit guter Wirkung, nur wiederholt er gar zu häufig die raschen Sechzehntelpassagen der Violinen; man hört sie fast die ganze Oper hindurch. Die starke Benützung der Blechinstrumente, zumal der Posaunen, dazu der großen Trommel in einer leichten Spieloper ist schwerlich Weberisch. Von der mitunter zu vollen Orchestrirung sticht nur auffallend das leere Accompagnement zu Clarissas Arie ab; der Gesang schwankt hier gleichsam ohne festen Unterbau in der Luft. Sehr stimmungsvoll und fein instrumentirt — schon mit einer Vorausnahme Wagnerschen Klanges — ist Mahlers Zwischenactmusik vor dem zweiten Aufzuge.

Die Aufnahme der Novität gestaltete sich anfangs sehr günstig. Die frische heitere Stimmung, die den ersten Act durchströmt, theilte sich alsbald den Zuhörern mit. Im zweiten Act hat man sich anständig gelangweilt, im dritten aber wieder zu einiger Fröhlichkeit aufgeschwungen.

---

4. „Die Königsbraut".

Romantisch-komische Oper in 3 Acten von J. Schnitzer. Musik von Robert Fuchs.

(Erste Aufführung: Wien 1889.)

Die Geschichte von der schönen Elfriede und König Edgar, dem verwegenen Don Juan des englischen Mittelalters, hat durch Sage, Historie und Dichtung die verschiedensten Umbildungen erfahren. Die älteste Ueberlieferung in den lateinisch geschriebenen Annalen des Mönches Wilhelm von Malesbury

Digitized by Google

lautet, wie folgt: „Höflinge priesen dem empfänglichen Edgar die Schönheit Elfriedens, der Tochter Orgars, des Earl von Devonshire, so begeistert an, daß er seinen Vertrauten Grafen Ethelwold mit dem Auftrage aussendete, für ihn zu werben. Ethelwold aber verhehlte seine Botschaft und gewann das schöne Mädchen für sich selbst. Dem König spiegelt er vor, sie sei ein ganz gewöhnliches, nicht für den Thron geborenes Geschöpf. Er selbst erbitte ihres Reichthums wegen die Erlaubniß, sie zu heiraten und auf dem Lande mit ihr zu leben. Angeber hinterbrachten dem inzwischen von einer neuen Neigung erfüllten Edgar den Betrug des Günstlings. Mit heiterer Verstellung sagte Edgar sich bei Ethelwold zur Jagd an. Fassungslos eilte dieser voraus, enthüllte nunmehr der Gattin sein Geheimniß und bat sie, durch Vermummung und Entstellung ihrer Schönheit ihn zu retten. Sie aber täuschte das Vertrauen ihres Gatten, schmückte sich mit aller Kunst, um die Lüste des jungen Machthabers zu reizen, wie denn auch alsbald geschah. Edgar durchbohrte den Grafen im Walde von Werewelle mit dem Speer. Nach späteren Gerüchten waren gedungene Mörder im Spiel. Auf der Todesstätte erbaute die Königin Elfriede ein Kloster, worin sie selbst, die früh Verwittwete, nach stiefmütterlicher Grausamkeit und anderen Tücken ihren üppigen Leib büßend kasteite. Wir entnehmen diesen Bericht einem interessanten Aufsatz von Erich Schmidt, welcher über die verschiedenen „Elfriede-Dramen" genaue Auskunft giebt. Engländer, Franzosen, Spanier haben den Stoff dramatisch verwerthet; von deutschen Dichtern im vorigen Jahrhundert Bertuch und Klinger, in neuester Zeit H. Markgraff und Paul Heyse. Auch Schiller plante ein Elfriede-Trauerspiel, für welches sich eine Reihe von Aufzeichnungen in seinem Nachlasse vorfand. Einem Stoff, der so viele Bühnendichter jeder

Digitized by Google

Nation verlockt hat, muß eine starke dramatische Triebkraft innewohnen. Für die Oper darf er noch als unberührt gelten, denn die „Elfrida" des alten Paisiello (1773) ward in Deutschland nie bekannt, in Italien rasch vergessen. Herrn Schnitzers Idee, Elfriede für ein Opern-Libretto zu benützen, erscheint demnach ganz einleuchtend. Die beiden ersten Acte der „Königsbraut" folgen in der Hauptsache getreu der Sage und den bekannten Dramen, der dritte hingegen mit seinem Lustspielschluß ist gänzlich von Herrn Schnitzers Erfindung. Dieser dritte Act spielt in Dover. Der König macht hier Rast auf seiner Reise nach Canterbury, wo seine Vermählung mit Elfriede stattfinden soll. Diese, die „Königsbraut", stößt am Hafen plötzlich auf ihren Gatten, der, als Matrose verkleidet, ihr heimlich gefolgt war. Elfriede fällt ihm um den Hals; sie hat ihre verhängnißvolle Uebereilung — ein Aufschrei ihrer Eitelkeit — sofort bereut und wünscht nichts sehnlicher, als dem König zu entrinnen und zu ihrem geliebten Ethelwold zurückzukehren. Eine List soll ihr dazu verhelfen. Sie stellt sich verliebt in den geckenhaften Grafen Gurth und bringt ihn durch leidenschaftliche Schmeicheleien binnen fünf Minuten dahin, mit ihr nach Frankreich zu fliehen. Der Schiffer, den sie zu diesem Behufe miethen, ist niemand Anderer als Ethelwold. Inzwischen hat der König begonnen, „nach altem Brauch" öffentliches Gericht zu halten. Ethelwolds Castellan und eine verschmitzte Zofe, Cherry, entlocken ihm durch fingirte Klagen zwei Urtheilssprüche, in deren Netzen der König sich selber fängt. Nachdem er öffentlich verkündet hat: „In dieses Reich kein Mann gehört, der Eheglück und Frieden stört", so bleibt ihm selber nichts andres übrig, als Ethelwold und Elfriede zu pardonniren. Er thut dies ohne besondere Ueberwindung, denn bereits ist eine Andere — Ethelwolds Schwester Editha

Digitized by Google

— Herrin seines Herzens und — „Königsbraut“ geworden. So wendet sich alles nach leichter Verwirrung zum Guten.

Daß der Textdichter dem Stück einen glücklichen Ausgang gegeben, ist nicht schlechthin zu tadeln. Hat er es doch als Lustspiel angelegt und von starken tragischen Accenten möglichst ferngehalten. Ward von allem Anfang zweierlei außer Zweifel gestellt: daß Elfriede ihren Gatten treu und aufrichtig liebt, und ferner, daß der König kein Tyrann, sondern ein gutmüthiger Lebemann von schnell wechselnden Launen ist, so steht die Möglichkeit einer befriedigenden Lösung immerhin offen. Der glückliche Ausgang ist sogar leichter herzustellen, als der tragische, welcher ja den wunden Punkt aller Elfriede-Dramen bildet, selbst des geistreichsten: der „Elfriede“ von Heyse. „Ein ganz guter Stoff,“ sagt schon Grillparzer aus Anlaß der Bearbeitung von Lope de Vega, „nur daß schwer ein Schluß zu finden ist.“ Die Art und Weise, wie Herr Schnitzer die Lösung herbeiführt, ist freilich derb und gezwungen. Auf ihre Wahrscheinlichkeit darf man sie vollends nicht ansehen — doch das haben wir Operntexten gegenüber längst verlernt. Nicht bloß durch ihre Unglaubwürdigkeit, sondern mehr noch durch ihre Unzartheit verletzt uns die plumpe Komödie Elfriedens, sich dem lächerlichen Grafen Gurth an den Hals zu werfen und ihn sofort zu einer Entführung zu bereden. Von Seite seiner musikalischen Brauchbarkeit zeigt das Textbuch manchen Vorzug: es sorgt für dankbare lyrische Ruhepunkte und ausgeführte Ensembles, bringt wirksame Actschlüsse, läßt Ernst und Scherz in bunter Reihe wechseln. Eine Hauptschwierigkeit lag in der kurzathmigen Einfachheit der zwischen vier Hauptpersonen sich abspielenden Handlung. Die Nothwendigkeit, diesen Vorgang durch verschiedene Nebenpersonen und Episoden zu erweitern und zu beleben, hat Herr Schnitzer eingesehen, ohne jedoch in der Erfindung des Nöthigen glücklich gewesen zu sein.

Digitized by Google

Anstatt eine interessante Parallelhandlung zu ersinnen, schiebt er eine Anzahl von Nebenpersonen ein, welche der Handlung sehr entbehrlich und uns sehr gleichgiltig sind. Die beiden Schwiegereltern Ethelwolds, komisch sein sollende Figuren nach alten Mustern, poltern ganz überflüssig in das Stück hinein und wieder heraus. Der treue Castellan und das listige Kammermädchen sind gleichfalls bekannte Typen und hauptsächlich dazu da, um mit allerhand vom Zaune gebrochenen Liedern die Pausen der Handlung auszufüllen. Die Ballade von dem Geist des verhungerten Ritters ist das schlimmste Exemplar dieser Lückenbüßer. Auch das „Maifest", welches hier wunderlich genug mit der Jagdzeit zusammenfällt, gehört bereits zu den von jedem Opernbesucher gefürchteten Festlichkeiten. Endlich wäre eine lebendigere, witzigere Behandlung der komischen Scenen, zumal der gesprochenen, wünschenswerth gewesen.

Herrn Robert Fuchs kam das Publikum mit aufrichtiger Sympathie entgegen und mit größerem Vertrauen, als es sonst einem Neuling im Opernfache zuzuwenden pflegt. Diese Sympathie und dieses Vertrauen sind wohlverdient. Robert Fuchs hat sich durch zahlreiche Instrumental-Compositionen, insbesondere durch seine Serenaden für Streichorchester, Lieblingsnummern unserer Philharmoniker, die Achtung der musikalischen Welt errungen und stetig festgehalten. Ueberall zeigte er sich als liebenswürdiger und gediegener Musiker, der, aller Affectation wie Trivialität abhold, die Grenzen seines Talentes respectirt und das Gebiet sinniger Anmuth und zarter Empfindung glücklich beherrscht. Diese Richtung, diese Vorzüge hat Fuchs auch in seiner Oper beibehalten. Durchwegs erkennen wir den gebildeten, feinfühligen Componisten; weniger den eminent dramatischen. Die packende Kraft der Rhythmen, die überzeugende Unmittelbarkeit der Melodien, das lebhafte Vorwärtsdrängen und rasche Abschließen — lauter Dinge, die nebst dem Talent, zu indi-

Digitized by Google

vidualisiren, den geborenen Opern-Componisten kennzeichnen — sie finden sich bei ihm nur ganz ausnahmsweise. Fuchs gehört zu jenen bis zur Schüchternheit zarten Naturen, welche vor jeder fremdartigen oder gewaltsamen Zumuthung die Fühlfäden zurückziehen. Er empfindet es als Unbescheidenheit, allzu merklich von dem Gewohnten abzuweichen, und so drängt ihn das Gewohnte leicht ins Gewöhnliche. Die ganze Introduction des ersten Actes, die Chöre der Landleute, der Matrosen, bewegen sich ungefähr in dem Tone Lortzingscher Gemüthlichkeit, die ernsten leidenschaftlichen Gesänge in jener aus Weber, Mendelssohn und Schumann zusammenfließenden Ausdrucksweise, welche zu einer Art Volapük der musikalischen Romantik geworden ist. Daß auch einige Wagnersche Wendungen darin nicht fehlen, versteht sich heute von selbst. In den meisten sentimentalen Nummern überwiegt das Conventionelle die Ursprünglichkeit; so in dem ersten Gesange Ethelwolds, in seinen beiden Duetten mit Elfriede, in den Strophen des Königs „Wie Harfen" u. a. Fuchs löst das dramatische Element, wo es nur immer angeht, in Lyrik auf. Die Liedform beherrscht die ganze Oper. Abgesehen von den ausdrücklich als „Lieder" eingeführten Stücken, die ohnehin sehr zahlreich sind, bewegen sich auch die meisten übrigen Gesänge in Strophenform. Ethelwold beantwortet die Vorwürfe seiner Schwiegereltern mit zwei lyrischen Strophen; er beruhigt seine Gattin mit zwei Strophen; der König führt sich mit zwei Liedstrophen ein und preist gleichfalls in zwei Strophen die Schönheit Elfriedens; das Liebesduett „Tiu tiu" ist ein zweistimmiges Strophenlied u. s. w. Zu dieser Gleichförmigkeit des Baues gesellt sich die Gleichförmigkeit des Rhythmus, dieser schwächste Punkt unserer deutschen Componisten. Fuchs hat eine Vorliebe für den zweitheiligen Tact, für regelmäßige Periodisirung von vier zu vier Tacten, für gemächliches Tempo. Er heftet seine Melodien streng an das Metrum der

Digitized by Google

Verse und macht sie dadurch monoton. Das einzige Lied, in welchem Fuchs das Metrum des Gedichtes durch einen freieren Rhythmus belebt und unterbricht, ist leider ein überflüssiger Lückenbüßer: Castors Ballade im zweiten Act, über deren angebliche Komik niemand lacht, als der Chor. Sehr sorgfältig, klangvoll, mitunter nur zu unruhig bewegt ist die Instrumentirung; wie stimmungsvoll und reizend klingt die Begleitung zu Cherrys Lied „Am Waldessaum" oder zu dem Nachtigallen-Duett im zweiten Act! Für den Mangel eines kräftigeren dramatischen Lebens entschädigt bis zu einem gewissen Grade die bunte Fülle kleiner lyrischer Blüthen. Das Beste leistet Fuchs, meines Dafürhaltens, in den fein komischen Nummern der Oper. Das Duettino, mit dem gleich anfangs die aufgeregten Schwiegereltern sich einführen, ist allerliebst; noch reizender das Duett Elfriedens mit dem schwachköpfigen Oberst-hofmeister im dritten Acte. Das sind kleine Cabinetsstücke, welche die Hoffnung rechtfertigen, es werde Fuchs Werthvolles für die komische Oper noch leisten. Weit mehr als diese beiden zierlichen Duette gefielen dem Publikum einige Nummern, welche sich beherzt dem Operettenstil nähern: das Mailied der Cherry, „Liebe, Liebe", das Walzerlied der Editha mit Chor und Tanz, das Duett „Tiu tiu". Für eine erste Oper ist „Die Königsbraut" jedenfalls ein sehr beachtenswerthes Werk. Schade nur, daß Fuchs sie nicht schon vor zehn Jahren geschrieben, er hielte dann heute viel weiter. Wie viele Opern haben Gluck und Mozart, ja noch Weber, Meyerbeer und Wagner als Jugendarbeiten geliefert und der Vergessenheit preisgegeben, bevor sie an ihre epochemachenden Werke gelangten! Die Kunstgriffe der Operntechnik wird Fuchs sicherlich bald erlernt haben und, was noch wichtiger ist, sich über den Punkt klar werden, wo seine musikalische Individualität mit den Anforderungen der heutigen Oper möglichst zusammentrifft. Arbeitet ihm dabei

Digitized by Google

ein gutes Textbuch in die Hände, so darf ihm nicht bange sein für seine künftigen Opern. Sie werden weder den Freischütz noch Figaros Hochzeit verdrängen, weder die Hugenotten noch den Tannhäuser, aber in der Periode des Mittelguts, in der wir leben, dürften sie gewiß einen ehrenvollen Platz einnehmen.

Digitized by Google

III.

Von älteren Opern.

(Das Glöckchen des Eremiten. Der Wildschütz. Stradella. Belisar.)

(1888.)

Digitized by Google

Digitized by Google

In letzter Zeit hat das Hof-Operntheater einige Opern aus halbvergangener Zeit wieder hervorgesucht und neu besetzt: „Das Glöckchen des Eremiten“ von Maillard, Lortzings „Wildschütz“, Flotows „Stradella“ und Donizettis „Belisar“. Die beiden erstgenannten Werke feierten eine fröhliche, warm und herzlich begrüßte Auferstehung; ein mäßigerer Erfolg wurde dem „Stradella“ zu theil, und noch weit bescheideneres Los dem „Belisar“. Es ist nicht ohne Interesse zu beobachten, wie diese vierzig bis fünfzig Jahre alten Opern sich im Lichte der Gegenwart ausnehmen.

* * *

„Das Glöckchen des Eremiten“ (oder „Les dragons de Villars“, wie es im Original heißt) ist das einzige Werk von Aimé Maillard, welches in Deutschland bekannt geworden, zugleich das einzige, das sich in Frankreich auf dem Repertoire erhalten hat. Und doch war der Componist ein sehr beachtenswerthes, liebenswürdiges Talent, obendrein ein vom Glück rasch begünstigtes. Von Jugend auf mit dem Theater vertraut — der Vater und die Brüder waren Schauspieler — errang Maillard gleich mit seiner ersten Oper „Gasti-

Digitized by Google

belza" einen unbestrittenen Erfolg. Das von Adolphe Adam zu seinem Unheil begründete und geleitete Theater „Opéra national" (das spätere Théâtre lyrique) wurde mit dieser Novität im November 1847 glücklich eröffnet. Das Libretto wirkte als eine gewandte Bearbeitung der populären Ballade vom Gastibelza, dem „Narren von Toledo", dem „Mann mit dem Carabiner", und die Musik gefiel durch ihre jugendliche Frische so sehr, daß alle Operndirectoren dem kaum dreißigjährigen Componisten bereitwillig entgegenkamen. Wie es trotzdem geschah, daß Maillard im Laufe der folgenden 24 Jahre nicht mehr as 5 Opern geliefert hat? Er war kränklich, wohlhabend und ohne jeglichen Ehrgeiz. Nur stundenweise, wenn es ihm gerade paßte, ging er an die Arbeit; zu angestrengtem Fleiß drängte ihn weder die Noth, noch das Bedürfniß zu glänzen. Maillard starb im Mai 1871, ohne den berühmten Namen zu hinterlassen, der seiner Begabung erreichbar gewesen wäre. Dafür spricht sein „Glöckchen", das, 1856 zum erstenmal im Théâtre lyrique gegeben, nunmehr seit 30 Jahren auf allen europäischen Bühnen sein liebliches Geläute fortsetzt. Diesen Erfolg verdankt die Oper freilich ebenso sehr ihrem Textbuch, als der Musik. Letztere ist ungleich, ersteres vortrefflich von Anfang bis zu Ende. Es gehört zu jenen Dingen, bei welchen uns sofort der Titel des trefflichen Essays von H. von Sybel einfällt: „Was wir von den Franzosen lernen können!" Eine bald heitere, bald rührende Dorfgeschichte hebt sich wirksam von einem bedeutsamen historischen Hintergrund: der Verfolgung der protestantischen Camisarden durch die Dragoner des Marschalls Villars unter Ludwig XIV. Ohne das übermäßig verwickelte Intriguenspiel der späteren Scribeschen Texte hat das „Glöckchen" doch eine lebhaft fortschreitende Handlung, munteren Dialog und wirksame, zwanglos herbeigeführte Situationen. In Rose Friquet bringt es eine lebens-

Digitized by Google

volle, für die Oper neue Charakterfigur, neben welcher Meyerbeers gleichfalls nach der „petite Fadette“ geformte Dinorah als ein widerwärtiges Zerrbild dasteht. Auch die übrigen Personen sind frisch und individuell gezeichnet: der treuherzig gemüthvolle Sylvain und sein Gegenstück, der kecke Herzenseroberer Belamy; der Pächter Thibaut mit seiner komischen Bauernpfiffigkeit und sein bei allem Flattersinn gutherziges Weibchen Georgette. Auch bei den Franzosen sind seit Scribe die guten Librettisten immer seltener geworden und scheinen heute fast auszusterben. Ich erinnere mich einer Oper von Maillard: „Die Fischer von Catanea“, die trotz sehr hübscher Musikstücke an ihrem elenden Libretto scheiterte. Die Textdichter hatten aus Lamartines Erzählung „Graziella“ eines der unwahrscheinlichsten und plattesten Opernbücher fabricirt. Ein armes einfältiges Fischermädchen geht aus Liebe zu einem noch einfältigeren adeligen Officier ins Kloster. Am Ende ihres Novizenjahres will sie, vor ihrer Einkleidung, noch drei Tage lang das Leben genießen, treibt sich zwischen den Tarantellen und Scherzliedern einer Dorfkirchweih herum, erfährt die Verlobung ihres Heißgeliebten, wird verrückt und singt sich in einer langen, langen Wahnsinnsscene à la Lucia vor dem Publikum zu Tode. In Maillards „Glöckchen“ ist das Duett zwischen Rose und Sylvain im zweiten Akt musikalisch wie dramatisch das hervorragendste Stück, um nicht zu sagen das einzige wirklich bedeutende. Allein der Componist besitzt jene werthvollen, traditionell französischen Eigenschaften, welche auch das bescheidenere musikalische Talent befähigen, auf Grund eines guten Textbuches erfreulich zu wirken: vollkommene Kenntniß des Bühnengemäßen, technische Gewandtheit und Sicherheit, Anmuth, Esprit und über dem allen ein Hauch feinerer gesellschaftlicher Bildung. Seine Musik wirkt vornehmlich durch ihr lebhaftes natürliches Anschmiegen an die Situation, an das

Digitized by Google

Dramatische. Man betrachte einmal, wie geschickt und zutreffend das Glöckchenterzett im zweiten Acte mit Rücksicht auf die scenische Disposition componirt ist. Allerliebste Nummern sind auch das erste Duett Roses mit Belamy, die Couplets der Georgette, dann im dritten Act der geschwätzige Weiberchor und die Arie der Rose Friquet, welche nur durch ihr italienisch-banales Schluß-Allegro geschädigt wird. Unbedeutendes, Flaches unterläuft freilich auch, selbst manch böses Reiterbudenstücklein, wie der Dragonerchor; dennoch überwiegt das Gefällige, Graziöse, und wir nehmen von einer so trefflichen Aufführung des „Glöckchen", wie sie jetzt das Hof-Operntheater unter Jahn bietet, einen erfrischenden Eindruck mit nach Hause.

Als belebender Mittelpunkt dieser Vorstellung wirkt Fräulein Renard. Ihre Rose Friquet ist keine blos geschickt zusammengefügte oder anderen gut nachgebildete Leistung, sondern die eigenste Schöpfung eines ursprünglichen starken Talentes. Fräulein Renard giebt im ersten Act die Gestalt des ungeberdigen, von allen verspotteten und eben dadurch verbitterten Dorfkindes mit herzhaft zutreffendem Realismus. Noch mehr als dieses Bild naturwüchsigen Uebermuths fesselt uns die im Verlauf der Handlung immer stärker vorbrechende Gemüthswärme und Wahrhaftigkeit des verkannten Mädchens. In dem Duett mit Sylvain im zweiten Act verschmolzen Stimme, Accent und Mimik der Renard zu einem eigenartig seelenvollen Ausdruck, der um so unwiderstehlicher wirkte, als er ganz ungesucht schien. Bei den schüchtern vorgebrachten Worten „Ich bin hübsch? Das hat mir keiner noch gesagt!" ging durch das ganze Haus ein leises Murmeln der Zufriedenheit, das uns werthvoller dünkt, als dröhnendes Händeklatschen. Bei solchen Anlässen freut man sich auch an dem Publikum.

Fräulein Renard ist erst seit einigen Wochen Mitglied

Digitized by Google

des Hof-Operntheaters und bereits ein erklärter Liebling des Publikums. Dieses hat mit raschem Instinct erkannt, daß in der reizenden jungen Steiermärkerin etwas noch Selteneres stecke: eine ausgesprochene Individualität und ein echtes, thaufrisches Talent. Die Stimme Fräulein Renards, ein dunkler Mezzosopran, gehört weder dem Umfange noch der Stärke nach zu den glänzenden, gewinnt aber durch jugendliche Frische und Rundung namentlich in der mittleren und tieferen Lage. Die hohen Töne über g hinaus sprechen etwas schwer an; doch hörten wir Fräulein Renard als Mignon (in der großen Scene im Schloßpark) as und b kräftig anschlagen und aushalten. Auch eine leichte, geschmeidige Kehle hat ihr die Natur vorenthalten; ihre colorirten Stellen klingen nicht ganz mühelos. Es ist dies häufig bei dunklen schwereren Stimmen, wie z. B. der Ehnn, mit welcher Fräulein Renard manchen Charakterzug gemein hat. Nur scheint Fräulein Renard mehr dem heiteren Fach sich zuzuneigen, während Frau Ehnn am glücklichsten in ernsten, sentimentalen Rollen wirkte. Höchst wohlthuend berührt die gesunde, nicht tremolirende Tonbildung der Renard und die Reinheit ihrer Intonation. Der ureigene Zauber dieser Sängerin heißt frische Unmittelbarkeit und warmblütiges Leben. Am wenigsten befriedigt hat mich ihre Mignon. Schon äußerlich reagirt die blühende Körperfülle der Renard gegen unsere Vorstellung von der kindlichen, blassen Mignon. Dem ist freilich nicht abzuhelfen. Aber auch die ganze Darstellung hatte nicht ganz den unnachahmlichen Fluß des Ursprünglichen; ein scharfes Auge konnte den Vorgang des Bildens verfolgen. Und dieser litt an einem Zuviel in Spiel und Vortrag, insbesondere in dem ungebührlich geschleppten Mignon-Liede, das Fräulein Renard übertrieben theatralisch mit hoch emporgestreckten Armen sang. Im Verlaufe des Abends gewann die Leistung jene Natürlichkeit, welche sonst

Digitized by Google

Fräulein Renard auszeichnet, und erreichte in der großen Parkscene des zweiten Actes eine bedeutende dramatische Höhe. Einheitlicher und bedeutender wirkt ihre Carmen. Hier sind ihr starkes Naturell, ihr realistisches Talent am rechten Platze. Es strömt heißes Blut durch die ganze Gestalt. Dennoch schien mir diese noch nicht völlig aus Einem Guß, nicht von einer Grundanschauung streng beherrscht. Gleich ihre Erscheinung im ersten Act ist zu geschniegelt, zu geleckt für eine Fabriksarbeiterin, die früh in die Arbeit geht. Vollends für diese! Carmen bestrickt die Männer durch ihre wilde Schönheit und unwiderstehliche Glut; der dämonische Zauber ihres Blickes wird unter ungeglättetem Haar und aus grobem Gewand noch überzeugender funkeln. Für den Tanz bei Lilas Pastia mag sie sich herausputzen. Der Charakter Carmens duldet keine Idealisirung. Darum erschien mir der lange, ruhige, hoheitsvolle Blick, mit dem Fräulein Renard dem sie arretirenden Officier imponirt (der Blick einer Maria Stuart), ebenso widerspruchsvoll wie der tiefsinnige, gretchenhafte Herzenston, mit dem sie im zweiten Act zu Don José spricht. Solche Töne hat nur die Liebe, die ein Gestern und ein Morgen kennt, nicht die täglich wechselnde, „die von Zigeunern stammt". Das sind vielleicht Kleinigkeiten, die wir bei anderen Carmen-Sängerinnen kaum beachtet hätten; einem großen Talent muß man aber auch in Kleinigkeiten auf die Finger sehen. Fräulein Renard wird es nicht schwer fallen, ihrer so effectvollen Carmen die letzte noch fehlende Einheit und Vertiefung zu geben; am besten, wenn sie die geniale Leistung der Lucca studirt. Standen wir in „Mignon" und „Carmen" mehr im Bann eines bestrickenden Naturells, als unter dem Eindruck abgeklärter Künstlerschaft, so nöthigten uns die folgenden Rollen Fräulein Renards zu voller, rückhaltloser Anerkennung. Ihre „Marie" in Lortzings „Waffenschmied" zählt zu den herzgewinnendsten Ge-

Digitized by Google

stalten, denen man auf der Bühne begegnen kann. Hier floß die ganze Erscheinung, der Klang der Stimme, Vortrag, Mimik und Action zu einem vollkommenen Bild des Wormser Bürgermädchens zusammen, das, empfindsam und listig zugleich, den Knoten einer gefährlichen Intrigue mit launiger Ueberlegenheit löst und alles zu gedeihlichem Ende führt. Die ganze Rolle war herzhaft angefaßt und mit dem lebendigsten Reiz durchgeführt. Von Einzelheiten sei nur die große Scene am Schluß des zweiten Actes erwähnt, in welcher ein fein nüancirtes Spiel in gewinnendster Natürlichkeit und Wärme des Vortrages aufging. Was von der „Marie" Fräulein Renards zu rühmen war, paßt ungefähr auch auf ihre zweite Lortzingsche Rolle, die Baronin im „Wildschütz". Musikalisch tragen beide den gleichen Familienzug, mit dem Unterschied, daß in der Baronin das sentimentale Element fast gänzlich zurücktritt gegen abenteuerlustigen Uebermuth und anmuthige Schelmerei. Fräulein Renard war köstlich als Student wie als Bauernmädchen — Verkleidungen, durch welche sie immer noch die Haltung der feinen Dame durchschimmern ließ. Wir freuen uns darauf, Fräulein Renard in neuen Rollen und gewiß auch neuen Fortschritten zu folgen. Was jetzt schon da ist — Jugend, Stimme, Geist und frische Freudigkeit des Wirkens — sind seltene, hoch zu schätzende Gaben. Unsere Oper kann sich zu der Erwerbung dieses schönen Talents um so mehr Glück wünschen, als es noch kein abgeschlossenes ist, seinen Bildungsgang noch weiter fortsetzen kann.

* * *

Es war vorauszusehen, daß man auch bei uns sich des „Wildschützen" erinnern werde. Die Hof-Operndirection, die sonst leider wenig Neigung zeigt für die komische Oper, mochte sich durch den günstigen Erfolg von Lortzings „Czar" und

Digitized by Google

„Waffenschmied" doch veranlaßt fühlen, auch dessen „Wildschütz" nach einem Ruhestand von achtundzwanzig Jahren wieder zu activiren. Der Einfall war lobenswerth, und er hat sich gelohnt. Nicht wegzuleugnen ist ja das Bedürfniß des Opernfreundes, sich zeitweilig aus der Brandung der musikalischen Tragödie auf ein friedlich grünes Eiland zu retten und nach den unterschiedlichen „Erlösungen" Richard Wagners einmal selbst erlöst zu werden durch einen lustigen Musiker. Und da wendet man sich zunächst an den alten Lortzing, *vor* welchem und *nach* welchem die komische Oper in Deutschland nur ganz vereinzelte Halme getrieben hat. Sie liegt auch seit lange brach in Italien und Frankreich, einst den Wundergärten musikalischer Komik, weshalb denn das Verlangen nach einem recht heitern, melodienreichen Theaterabend immer seltener gestillt wird. Die „Operette", die sich jetzt an die Stelle der früheren komischen Oper vorzudrängen versucht, vermag diese weder musikalisch noch selbst vom Standpunkt erquickender Unterhaltung zu ersetzen. Seit Offenbach (von dessen Talent weder unsere neuesten Componisten noch ihre Textdichter eine Ahnung haben) ist es uns gar selten vergönnt gewesen, uns durch eine neue Operette herzlich durchlachen zu können und noch eine Fülle anmuthig heiterer Melodien in den Kauf zu bekommen. Die heutigen Operetten belehren uns gründlich über die politischen Zustände Neapels unter den Bourbonen, über die Intriguen am Hofe Ludwigs XIV., über skandinavische Successions-Fragen und ähnliche historische Kapitel, aber mit der Wohlthat des herzlichen Lachens ist's vorbei, wie mit der originellen, graziösen und einfachen Musik. Die Mehrzahl unserer Operetten wird fabriksmäßig hergestellt, meist von unselbständigen, unreifen oder verbrauchten Talenten, deren ganzer Ehrgeiz auf ein paar volle Häuser geht. Je kurzlebiger diese Novitäten sind, desto emsiger muß für den großen Be-

Digitized by Google

darf nachgearbeitet werden. Die Fabriksarbeit beginnt in der Regel schon mit dem Textbuch; niemand kann oder mag mehr einen neuen Stoff erfinden. Man nimmt am liebsten ein fertiges französisches Libretto, putzt es mit einigen Couplets und Localspäßen auf und beginnt frisch drauf los zu componiren. Sogar Opernbücher, welche bereits von namhaften Tonkünstlern mit Erfolg componirt sind, werden ungenirt gekapert, also eine vornehmere Composition desselben Sujets durch eine trivialere verdrängt. Aus Aubers „Circassienne“ wird eine Fatinitza, aus dessen „Part du diable“ ein Farinelli, aus Victor Masséś „Galathée“ eine Wiener Galathée, aus Massenets „Don César de Bazan“ ein Leipziger Don Cesar und so fort. Und die Musik? Ein Bild künstlerischer Verwilderung und absichtlichen Stilgemenges. Zwei bis drei Gesangsstücke in Polka- und Walzer-Rhythmus neben pathetischen, kehlensprengenden Liebesduetten, hierauf einige Komiker-Couplets und ein wüthendes Finale mit Chorgebrüll und Posaunen. Selbst die Begabteren dieser Operetten-Componisten hasten unermüdlich vom Tanzboden zur Großen Oper, und wieder zurück. Mit Absicht weise ich auf diese Hochflut von immer lärmender und langweiliger werdenden Operetten, um sie Werken wie Lortzings „Wildschütz“ gegenüberzustellen. Wie fließt da alles mühelos, heiter und anmuthig dahin, so bescheiden und doch so musikalisch tüchtig! Sentimentales wechselt mit Lustigem, aber niemals verliert sich jenes ins Tragische, noch dieses ins niedrig Possenhafte.

Wenn der „Wildschütz“ im ganzen nicht die Wirkung von „Czar und Zimmermann“ oder vom „Waffenschmied“ erreicht, so liegt dies am Textbuch, welches dem Componisten einzelne glückliche Situationen, aber keine so ausgeprägten und sympathischen Charaktere lieferte. Auch bewegt sich die Handlung in einem Gesellschaftskreise, welcher dem gemüthlich bürgerlichen Sinne

Digitized by Google

Lortzings ferne lag. Kotzebues Luſtſpiel „Der Rehbock“, welcher dem Libretto zu Grunde liegt, hatte für Lortzings Natur zu wenig Gemüth und zu viel Frivolität. Demungeachtet bleibt der „Wildſchütz“ eine unſerer beſten komiſchen Opern, das Werk eines liebenswürdigen ehrlichen Talentes, eines ſpecifiſchen Talentes für das muſikaliſche Luſtſpiel — die größte Seltenheit in Deutſchland. Ob die Vorzüge der Lortzingſchen Opern heute, fünfzig Jahre nach ihrem Erſcheinen, lebhafter empfunden, beſſer gewürdigt werden, als da ſie neu waren? Mir und den meiſten meiner Freunde erſcheint Lortzing heute noch werthvoller und ſympathiſcher, da ſein Bild von dem dunklen Grunde unſerer modernen, forcirt dramatiſchen Muſik uns doppelt hell und treuherzig anblickt. Der anſpruchsloſe Mann, der bei Lebzeiten der Kritik ſo klein vorkam, er iſt im Sarge gewachſen. In allen Künſten glänzender Technik, in der Energie des dramatiſchen Ausdrucks haben die Begabteren ſeiner Nachfolger ihn übertroffen — in dem geſunden Kern ſeines Talents, in der Aufrichtigkeit ſeiner Kunſt kein einziger. Lortzing iſt der letzte naive Operncomponiſt der Deutſchen. Wir Aelteren, deren Jugend noch die Blüthezeit der Lortzingſchen Opern ſtreifte, haben heute den „Wildſchütz“ mit erhöhtem Vergnügen genoſſen. Ob die jüngere, mit „Lohengrin“ aufgewachſene Generation, welche zum erſtenmal im Leben den „Wildſchütz“ oder den „Waffenſchmied“ hört, ſich nicht fremder, gleichgiltiger davon berührt fühle, bleibe dahingeſtellt. Zur vollen Wirkung ſolcher älterer einfacher Werke gehört eine gewiſſe Continuität; ſie darf nicht durch Jahrzehnte unterbrochen worden ſein. Repriſen alter Opern — wenn dieſe nicht gerade zu den höchſten Thaten des Genies gehören — bedürfen einer leiſen Unterſtützung durch unſer Erinnern, ſie ſuchen in uns nach einem Zuſammenhange mit der Zeit, da wir — nicht ſie — jung waren. Daß dies

Digitized by Google

im „Wildschütz" nicht zutraf bei einem großen Theile der Zuhörer, hat deren anfänglich spröde Haltung verrathen; der Eingangschor und das so ergötzliche ABC-Lied des Schulmeisters gingen fast spurlos vorüber. Aber bald wuchs das ganze Publikum in die liebenswürdige Eigenart dieser Musik hinein; schon das launige Duett zwischen Baculus und Gretchen sprach lebhafter an, und mit dem Auftreten Fräulein Renards als Studiosus war das Eis vollends gebrochen. Nun spielte sich der ganze erste Act — einer der besten, den die deutsche komische Oper aufzuweisen hat — in siegreicher Heiterkeit ab. Der zweite Act droht anfangs durch einige Längen, sowie durch die geschmacklose Sophokles-Schwärmerei der alten Gräfin gefährlich zu werden; das Erscheinen der Baronin als Landmädchen, ihr neckisches Duett mit dem Baron und schließlich die originelle Billardscene bringen jedoch alles wieder in Fluß und lebendige Wirkung. Der dritte Act — er führt uns aus der etwas gesperrten Salonluft wieder in den blühenden Park hinaus — athmet so viel „Heiterkeit und Fröhlichkeit", als der joviale Graf sich nur wünschen konnte und wir mit ihm. Das Finale mit dem ergötzlichen Chor der Schuljungen that seine Schuldigkeit, und der Beifall ward schließlich unten so laut, wie oben „die Stimme der Natur".

So hat denn der „Wildschütz", das alte Lortzingsche Lustspiel, uns freundlich angesprochen, gleichsam schmeichelnd bittend für sich und seine große Familie. Die auffallenden Schwächen dieser und anderer Lortzingschen Opern verkennen wir nicht, noch wollen wir ihre Vorzüge ins Großartige ausmalen. Aber eines steht doch fest, daß diese Vorzüge noch keiner übertroffen oder auch nur erreicht hat in Deutschland. Lortzings komische Opern — das ist sehr bemerkenswerth — sind nicht von einem Stärkeren verdrängt worden im Kampf ums Dasein; es giebt im Fach des musikalischen Lustspiels

Digitized by Google

in Deutschland nichts, das sich — mit Recht oder Unrecht — später an Lortzings Stelle gesetzt hätte. Nur die Herrschaft der großen Oper und ihre ausschließliche Pflege in Hoftheatern wie das Wiener haben bei uns die komische Oper beseitigt, vor allem die Werke ihres deutschesten Vertreters: Lortzing, dessen kleinbürgerliche Stoffe allerdings in Großstädten nicht die günstigste Atmosphäre vorfinden. Man sollte das Publikum nicht gänzlich davon entwöhnen; eine erfolgreiche Wiederaufnahme Lortzingscher Opern ist wünschenswerth und möglich, aber nur möglich durch gute Aufführungen.

* * *

Mehr als zwanzig Jahre sind verflossen, seit Flotows „Stradella" im alten Kärntnerthor-Theater zum letztenmal seine Hymne angestimmt und damit zwei Banditen nebst anderen musikweichen Gemüthern bezwungen hat. Erst jetzt hat unsere Opern-Direction, welche desto eifriger nach alten Opern weitergräbt, je weniger die neuen versprechen, sich auch des vergessenen „Stradella" erinnert und ihn, stattlich herausgeputzt, ins neue Haus eingeführt. Tadellos glänzt das neue Gewand aber der darin steckt, der Flotowsche Stradella, zeigt heute schon ein verwittertes, verlebtes Gesicht. Nur in einzelnen Momenten leuchtet es wieder auf, wie in den Tagen seiner Jugend. Ja, das war eine goldene Zeit für Componisten von melodiösem, leichtem Schlag! „Stradella" machte gleich nach seiner Hamburger Première (1844) einen Triumphzug über alle deutschen Bühnen und eroberte sich durch sein Loblied auf Italien auch die welschen. Wien empfing ihn mit Jubel. Dem stimmgewaltigen ersten Darsteller des „Stradella", Joseph Erl, fehlte freilich die glaubwürdige Persönlichkeit und, was noch schlimmer, jeder Hauch von Poesie. Er würde mit seinem Adagio nie einen Mörder gerührt haben, kaum seinen Haus-

Digitized by Google

herrn. Aber die Vorsehung hatte bereits für eine richtige Besetzung gesorgt: Ander erschien, ein Bild der Jugend und Anmuth, ein Sänger der Zärtlichkeit und Begeisterung. Er war der geborene Stradella und ließ es plötzlich klar werden, daß Erl eigentlich der geborene Barbarino sei, die bewaffnete Gemüthlichkeit, der Mörder voll Affenliebe für Kinder und Musik. Neben ihm der geniale Karl Formes mit der ehernen Baßstimme und dem gewaltigen schönen Kopf als Malvolio — das prächtigste Banditenpaar, das je dem liebenswürdigsten Sänger aufgelauert hat. „Stradella“ wirkte anfangs ebenso stark, nur lange nicht so nachhaltig wie seine Nachfolgerin „Martha“, die bekanntlich zwei Jahre später von Wien aus die Welt eroberte und diesen Besitz noch heute nicht ganz aufgegeben hat. Stolze Heldentenore wie Tichatschek reisten auf den „Stradella“, ja in Prag beeilte sich sogar eine gefeierte Altistin, Therese Schwarz, sich diese Tenorpartie zurechtzumachen. Flotows Oper erweckte plötzlich ein allgemeines Interesse für den historischen Alessandro Stradella, den berühmten Componisten des 17. Jahrhunderts, um den man sich bis dahin noch blutwenig gekümmert hatte. Nachfragen nach Arien von ihm mehrten sich in den Musikhandlungen. Wie schwer hielt es aber, etwas von seinen Compositionen zu beschaffen! Da tauchten zu rechter Zeit geheimnißvoll zwei schöne Kirchen-Arien auf, die von Unkundigen für echte Stradellas gekauft wurden und mitunter heute noch dafür gelten. Die eine: „Ah, mio dolce ardor!“ ist von Gluck (aus seiner Oper „Paris und Helena“), also etwa 100 Jahre nach Stradella componirt; die andere: „Pietà, Signor!“ wahrscheinlich von Niedermayer, sogar an 200 Jahre später.

Sämmtliche Opern Flotows sind — mit einziger Ausnahme des von Mosenthal gedichteten „Albin“ — auf französischem Grund und Boden gewachsen. Sein „Stradella“ figurirte ur-

Digitized by Google

sprünglich als ein kleines Flotowsches Singspiel im Palais Royal; „Martha" folgt getreu der Handlung des Pariser Ballets „Lady Henriette", zu welchem Flotow einen Theil der Musik geliefert. Aehnliche Umarbeitungen sind die (auch in Wien als Originalwerke gegebenen) Flotowschen Opern: „Die Matrosen" (aus „Le naufrage de la Méduse"), „Der Förster" (aus „L'âme en peine") und „Indra" (aus „L'esclave de Camoens"). Schon aus diesem Pariser Ursprung aller Opern Flotows erklärt sich der vorwiegend französische Charakter seiner Musik, die nur zu häufig wie ein abgeschwächter Auber klingt.

Was historisch sei an der bekannten, auch von Flotow benützten Geschichte Stradellas, wird sich mit Bestimmtheit kaum mehr nachweisen lassen. Der erste Autor, der sie erzählt hat und welchem trotz seiner sehr zweifelhaften Glaubwürdigkeit bis auf den heutigen Tag fast alle Hand- und Wörterbücher folgen, war Bourdelot, ein französischer Arzt († 1685). Er hinterließ ein unvollendetes Werk, „Histoire de la musique et de ses effets", welches, von seinem Neffen Pierre Bonnet vervollständigt, 1715 in Paris erschienen ist. In diesem sehr oberflächlichen Werk, das mit Vorliebe den Einfluß der Musik auf die Leidenschaften behandelt, steht auch der erste Bericht über die Erlebnisse Stradellas. Derselbe mag als interessantes litterarisches Curiosum hier in getreuer Uebersetzung Platz finden:

„Ein Mann, namens Stradel, ein ausgezeichneter Musiker, welcher von der venezianischen Regierung mit der Composition von Opern beauftragt war, bezauberte alle Welt durch die Schönheit seiner Stimme wie durch die Vorzüglichkeit seiner Compositionen. Ein venezianischer Edelmann, Namens Pig ... (Pignaver), wünschte, daß seine Geliebte, die im Gesang gut ausgebildet war, darin von dem berühmten Musiker vervollkommnet werde. Stradella sollte sie in ihrer Wohnung

Digitized by Google

unterrichten, ganz gegen die Gewohnheiten der bekanntlich sehr eifersüchtigen Venezianer. Nach wenigen Monaten war zwischen dem Lehrer und seiner Schülerin eine so heftige Leidenschaft entbrannt, daß sie bei erster Gelegenheit nach Rom zu fliehen beschlossen. Die Gelegenheit kam bald. Diese Flucht versetzte den Venezianer in solche Wuth, daß er sich durch die Ermordung beider zu rächen beschloß. Er schickte zwei der bekanntesten Banditen von Venedig aus und bot ihnen 100 Pistolen, damit sie Stradella und seine Geliebte verfolgten und tödteten; die Hälfte der Summe zahlte er vorhinein und gab ihnen genaue Verhaltungsmaßregeln für die sichere Ausführung des Mordes. Sie reisten nach Neapel, wo sie erfuhren, daß Stradel mit seiner Geliebten, die für seine Frau galt, in Rom sei. Davon benachrichtigten sie den venezianischen Edelmann und baten ihn um Empfehlungsbriefe an den venezianischen Gesandten in Rom, damit sie dort ein Asyl finden könnten. In Rom angelangt, erfahren sie, daß am nächsten Tag, um 5 Uhr nachmittags, Stradel eine geistliche Oper oder Oratorium in der Kirche St. Johann im Lateran aufführen werde. Die Mörder verfehlten nicht, sich dort einzufinden, um ihren Plan auszuführen, wenn Stradel den Heimweg antrete. Aber die Begeisterung des Publikums für diese Musik und deren Wirkung auf die Mörder selbst war so groß, daß sich ihr Zorn bald in Mitleid verwandelte. Sie meinten, es wäre schade, einen Mann umzubringen, dessen musikalisches Genie die Bewunderung ganz Italiens errege, und beschlossen, sein Leben zu retten, anstatt es zu vernichten. Demgemäß beglückwünschten sie ihn beim Austritte aus der Kirche wegen seines Oratoriums und gestanden ihm ihr Vorhaben, ihn und seine Geliebte im Auftrage des venezianischen Edelmannes zu tödten; daß aber der Zauber seiner Musik ihre Absicht verändert habe und sie ihm riethen, den Ort um seiner Sicherheit willen morgen zu ver-

Digitized by Google

lassen. Um aber nicht pflichtvergessen zu erscheinen, würden sie dem Venezianer anzeigen, Stradel sei bereits am Abende vor ihrer Ankunft von Rom abgereist gewesen. Stradel zögerte keinen Augenblick und begab sich mit seiner Geliebten direct nach Turin, wo die gegenwärtige „Madame Royale" Regentin war. Die Mörder kehrten nach Venedig zurück und benachrichtigten den Edelmann von Stradels Abreise nach Turin, wo jedoch die Ausführung der That viel schwerer sei, als in irgend einer anderen Stadt Italiens, weil dort keine anderen Asyle respectirt würden, als die Wohnhäuser der Gesandten. Aber Stradel war darum nicht sicherer, denn der venezianische Edelmann zog, um seinen Racheplan in Turin am besten ausführen zu können, den Vater seiner Geliebten in das Interesse. Dieser verband sich mit zwei Banditen in Venedig eigens zu dem Plan, seine eigene Tochter und Stradel in Turin zu ermorden, nachdem er von Abbé d'Estrade, dem französischen Gesandten in Venedig, Empfehlungsbriefe an den französischen Gesandten in Turin, den Marquis von Villars, erwirkt hatte. Mr. d'Estrade verlangte den Schutz für drei in Turin sich niederlassende Kaufleute. Diese Kaufleute waren die drei Mörder, welche regelmäßig dem Gesandten ihre Aufwartung machten, während sie die Gelegenheit zur Ausführung ihrer That erspähten. Allein die Regentin, welche die wahre Ursache von Stradels Flucht erfahren hatte, kannte den Charakter der Venezianer und brachte Stradels Geliebte in einem Kloster unter; ihn selbst aber engagirte sie in ihrer Musikcapelle. Eines Abends, als Stradel auf den Wällen von Turin spazieren ging, überfielen ihn plötzlich die drei Mörder, stachen ihn in die Brust und flüchteten in das Haus des französischen Gesandten. Der Ueberfall war von vielen Spaziergängern gesehen worden und erregte ungeheure Aufregung. Die Thore der Stadt wurden geschlossen, und die Regentin gab die strengsten

Digitized by Google

Befehle zur Entdeckung der Mörder. Benachrichtigt, daß diese sich im Hause des französischen Gesandten befänden, verlangte sie deren Auslieferung; allein der Gesandte weigerte sich, diesem Begehren zu entsprechen ohne einen ausdrücklichen Befehl seines Königs. Die Begebenheit machte großen Lärm in ganz Italien. Auf Begehren des Herrn v. Villars eröffneten ihm die Mörder die Gründe für ihr Verhalten; er schrieb an d'Estrade, welcher antwortete, er sei von Pig . . ., einem der mächtigsten Edelleute in Venedig, hintergangen worden. Als jedoch Stradel seinen Wunden nicht erlag, ließ Herr v. Villars die Mörder entwischen, deren Anführer, wie gesagt, der eigene Vater des Mädchens war, das er bei günstigerer Gelegenheit getödtet haben würde. Da aber die Venezianer einen Verrath in Liebessachen niemals verzeihen, konnte Stradel seinem Feinde schließlich nicht entgehen, der durch Spione in Turin jeden seiner Schritte überwachen ließ. Ein Jahr nach seiner Wiedergenesung ging Stradel mit seiner Geliebten Ortensia, mit welcher ihn die Regentin während seiner Reconvalescenz vermählt hatte, nach Genua, und hier wurden beide in ihrem Schlafgemach ermordet. Die Mörder entkamen auf einem Boot, das ihrer im Hafen wartete, und man hat nichts weiter von ihnen gehört. Auf diese Weise starb der ausgezeichnetste Tonkünstler Italiens um das Jahr 1670.“

So lautet die Erzählung Bourdelots, die fast von allen Musikschriftstellern auf Treu und Glauben nachgeschrieben ist. Erst in neuester Zeit haben Richard, Catelani und Mazzuchato zwar nicht den wirklichen Hergang ganz aufgeklärt, aber doch mehrere Punkte der Erzählung berichtigt und überhaupt die Glaubwürdigkeit Bourdelots erschüttert. Als Geburtsjahr Stradellas findet man allgemein 1645, als Geburtsort Neapel angegeben; in Wahrheit ist beides unbekannt. Daß er in Genua, und zwar 1681, gestorben, ist wahrscheinlich,

Digitized by Google

seine Ermordung aber gänzlich unerwiesen und von den gewissenhaftesten Chronisten nicht erwähnt. Offenbar falsch ist das von Bourdelot angegebene Todesjahr 1670; Stradella ist viel später gestorben, wie seine vom 6. Juli 1681 datirte Cantate (Il Barcheggio) beweist, die er zur Hochzeit seines Freundes Carlo Spinola in Genua componirt hat. Daß der berühmte Componist auch ein ausgezeichneter Sänger gewesen, ist eine Erdichtung, ebenso wie seine angebliche Virtuosität auf der Harfe und Geige, seine Bedeutung als italienischer und lateinischer Poet, sogar seine vielgerühmte Schönheit. Auch die Bekehrung der beiden Mörder durch Stradellas Musik klingt gar zu wunderbar. Zuverlässig ist nur die Erzählung von den Turiner Begebenheiten, welche augenscheinlich aus Gesandtschaftsberichten geschöpft ist. Der Name des rachsüchtigen Venezianers war nicht Pignaver, sondern Contarini. Noch andere Widersprüche sind in obiger Erzählung nachgewiesen, von welcher Mazzuchato argwöhnt, Bourdelot habe sie sich willkürlich zurechtgemacht, um einen Beweis mehr für seine Lieblingsthesis zu erbringen, „daß man keinem jungen Mädchen einen jungen Lehrer geben soll".

Flotows Stradella-Musik ist mit leichter, gewandter Hand gefällig und sangbar geschrieben. Das Talent des Componisten offenbart sich zumeist in den heiteren und komischen Scenen; seine gelungensten Figuren sind die beiden Banditen, die mit ihrer frischen, naturwüchsigen Laune (leider erst von der Hälfte des zweiten Actes) die Bühne beleben. Ihr erstes Duett, sowie ihr Terzett mit Bassi halten wir für das Beste in der Oper; auch das Carnevalstreiben am Schluß des ersten Actes giebt ein lustig hinströmendes Finale. Hingegen erkälten uns fast alle ernsten Nummern durch ihren Mangel an Innigkeit; unter der sorgfältig geglätteten Form vermögen wir keine Seele zu gewahren. Diese sentimentalen Nummern — sie umfassen

Digitized by Google

nahezu die ganzen Partien Leonores und Stradellas — sind dem Umfange nach so bedeutend und im Ausdruck so wenig mannigfaltig, daß wir am Schlusse der Oper Leerheit und Ermüdung empfinden. Dazu kommt, daß Flotow einige Melodien, in die er förmlich verliebt ist, nicht oft genug hören kann; namentlich das Thema des Glöckchenchors wiederholt er mit wahrer Unersättlichkeit. Nur noch Balfes „Zigeunerin“ hat in ihrem unzählige Male wiederholten: „Zigeuner leben frei und froh!“ eine ähnliche Zudringlichkeit aufzuweisen.

* * *

Donizettis „Belisar“ — neu einstudirt am 11. Februar 1888? In der That, wir haben richtig gelesen, wenn auch nicht völlig verstanden. Welch geheimnißvolle Macht bewirkte wohl die Ausgrabung dieses byzantinischen Feldmarschalls, der seit vielen Jahren so schön und verläßlich todt gelegen? Er war niemals ein unterhaltender Herr gewesen; in seinen letzten Jahren vollends mochte niemand mehr seine Klagelieder anhören. In Venedig hatte er 1836 zuerst das Lampenlicht erblickt, und noch im selben Jahre huldigte ihm Wien, damals die italienischeste Stadt des deutschen Bundes. Die doppelte Vergoldung, in welcher Belisar ehedem durch Neuheit seiner Melodien und den Zauber italienischer Stimmen erglänzte, sie hat sich durch halbhundertjährigen Gebrauch gründlich abgerieben. Der Gesangstil des „Belisar“ ist unseren, nach ganz anderer Richtung ausgebildeten Sängern wildfremd geworden; sie finden sich ebenso schwer darein, wie die Zuhörer. Nach wenigen Scenen glauben wir in dieser Honigflut von Terzen- und Sextengängen zu ertrinken, in der Stickluft dieses Triolen-Accompagnements zu verschmachten. Wie Tannhäuser im Venusberg lechzen wir „nach Bitternissen“, nach einigen contrapunktischen Gifttropfen, nach rhythmischen Nadelstichen und

Digitized by Google

instrumentirten Brennnesseln. Das charakteristische Element fehlt allerdings nicht ganz und gar. Weder Gibbon, noch Ranke oder Mommsen vermögen den tiefen Verfall des römischen Reiches so überzeugend zu schildern, wie es die unglaublichen Unisono-Chöre der Patres conscripti und die Militärbanda in der Oper „Belisar" thun. Diese zählte niemals zu dem Besten, was Donizettis fruchtbares und glänzendes Talent hervorgebracht hat. Von seinen liebenswürdigen, in Einem Guß hinströmenden komischen Opern sehen wir ganz ab; das Kleeblatt: „Don Pasquale", „Liebestrank", „Regimentstochter" ist mehr werth, als sein ganzer tragischer Cypressenwald. Aber selbst unter Donizettis lyrischen Tragödien steht „Belisar" nur in zweiter Reihe hinter „Lucia", „Lucrezia" und „La Favorita", die ihn an musikalischer Erfindung wie an dramatischer Energie übertreffen.

Und dennoch florirte oder vegetirte „Belisar" auffallend lange gerade in Deutschland, während er in Paris, schwerer Langweiligkeit angeklagt, bald für immer verbannt ward. Sogar in dem Liszt-Wagnerschen Briefwechsel sehen wir Belisar auftauchen; mitten in seinem Rheingold-Enthusiasmus meldet Liszt seinem Freunde die Aufführung der Donizettischen Oper (1855) in Weimar. Er erhebt sie sogar zu unserer Verwunderung über Aubers „abgeschmackten Maurer und Schlosser", was doch wohl nur begreifen kann, wer eine schlechte Tragödie für werthvoller hält, als ein gutes Lustspiel. Die Gestalt des Belisar besaß von jeher die besondere Sympathie des deutschen Publikums. In den vierziger Jahren gastirten Heldenspieler mit Vorliebe in Schenks „Belisar", einem Trauerspiel von schwachem dramatischen Kern, aber mächtig aufgeblähtem Wortschwall. Daneben glänzten die bedeutendsten Sänger, allen zuvor Pischek, in der Titelrolle von Donizettis Oper. Das Große, Heldenmäßige fehlt gänzlich in dieser Musik; sie findet

Digitized by Google

hingegen für das Elegische in manchem entscheidenden Moment einen rührenden Ausdruck. Und dies ist offenbar diejenige Seite Belisars, welche dem Publikum werthvoll geblieben ist und auf die es immer wieder eingeht. Ein Held, der, von glühender Vaterlandsliebe erfüllt, dennoch schmählich angeklagt und hinausgestoßen wird, der noch im Elend der Verbannung mit allen Gedanken am Vaterlande hängt und dessen Rettung mit seinem letzten Blute erkauft — kann es eine sympathischere Gestalt, eine dankbarere Rolle geben? Wie viele Thränen sind schon dem geblendeten Belisar geflossen! Daß ihm auf Befehl seines undankbaren Herrn die Augen ausgestochen wurden und der blinde Greis in den Straßen Konstantinopels sein Brot erbetteln mußte, glauben heute noch von hundert Menschen neunundneunzig. Es ist eine Fabel, die ihre ungeheure Verbreitung zumeist Marmontels sentimentalem Roman „Bélisaire“ verdankt, einer jener angeblich „klassischen“ Biographien, mit welchen man der Jugend das Französischlernen zu verleiden pflegt. Diesem legendarischen Belisar giebt Donizetti lauter erschütternde oder rührende Situationen; dazu eine sangbare, praktisch auf den Effect berechnete Musik, die, an sich farblos, dem Sänger Gelegenheit bietet, den pathetischen Inhalt ganz nach eigenem Ermessen zu ordnen und zu gliedern. Besitzt der Sänger nebst allen Vorzügen der Stimme und Gesangskunst das schauspielerische Talent, in flüchtig gezeichnete Umrisse eine ganze und persönliche Gestalt zu zeichnen, so ist ihm ein bedeutender Erfolg auch heute noch sicher. Unserem Wiener „Belisar“ gebrach es an geistiger Ueberlegenheit und Würde; die Rolle ging ihm ganz in das Allgemeine des Bühnenmäßigen verloren. Aehnlich verhielt es sich mit den übrigen Rollen, die nur richtige Conturen ohne belebende, kräftige Farbe boten. Mit einer blos sorgfältigen, anständigen, ordentlichen Aufführung ist eine so gänzlich verwitterte Oper nicht mehr zu

Digitized by Google

retten. Es bedarf dazu genialer Stimmen, außerordentlicher Sänger, die sich mit Wonne in diese abgestandenen Melodien stürzen. Und selbst dann, glaube ich, würde man heute nur diesen Gesangskünstlern, nicht aber der Donizettischen Musik Dank wissen.

Seine jüngste Wiedererweckung verdankt „Belisar" offenbar nur dem Mangel an guten Novitäten. Diese Noth herrscht auf allen Opernbühnen, und nicht erst seit gestern. Es ist nicht zu verhehlen, daß die französische Oper im Augenblicke völlig brach liegt. In Italien ist Verdis „Otello" das einzige neue Werk, das in Deutschland auf Erfolg zählen kann. Im deutschen Reich kommen zwar massenhaft neue Opern zur Aufführung — meist von Capellmeistern für Capellmeister — aber so Rühmliches stets von ihrer Première berichtet wird, nach sechs bis acht Wochen spricht die Weltgeschichte ihr „Schwamm d'rüber!" So wird man vorläufig mehr daran denken müssen, ältere deutsche und französische Opern durch vortreffliche Aufführungen neu zu beleben. Auf den Tragiker Donizetti möge man nicht wieder verfallen, überhaupt nicht auf die ältere italienische tragedia lirica — die einzige „Norma" ausgenommen, wenn wir einmal eine Norma haben.

Von Leuten, denen bei dem bloßen Wort „Musikdrama" schon das Herz hüpft, ist auch die Aufführung des von Herrn H. Böllner componirten Goetheschen Faust beantragt worden. Director Jahn hatte jedoch zu viel künstlerisches und nationales Schicklichkeitsgefühl, um dieses häßliche Attentat auf Goethe unter seinen Schutz zu nehmen. Was gab das in Deutschland für eine Entrüstung, als ein Franzose, Gounod, sich aus Scenen des „Faust" ein Opern-Libretto in seiner Sprache für seine Landsleute anfertigen ließ! Und jetzt verhält man sich duldsam oder gar lobend, wenn ein Deutscher die ganze Goethesche Tragödie selbst componirt, sie vollständig Zeile für

Digitized by Google

Zeile mit dem kläglichen Gespinnst seiner unendlichen Melodie überzieht. Für Herrn Zöllner ist Goethes Faust offenbar ein Drama, dem etwas Wesentliches fehlt: die Musik; er behandelt dasselbe als ein Halbfabrikat, das erst durch musikalische Appretur etwas (nach Wagnerscher Theorie) Vollkommenes und Höchstes werden kann, nämlich ein „Musikdrama“. Wem die Empfindung für das Entwürdigende dieses Vorganges fehlt, dem werden wir es mit Worten nicht deutlich machen. Uns erfaßt ein Gefühl zorniger Beschämung, wenn wir sehen, wie der nächstbeste Liedertafel-Dirigent mit dem edelsten Schatz des deutschen Volkes hantiert und die heiligen Worte, welche Musik nicht dulden oder nicht brauchen, in declamatorischen Singsang umsetzt. Die Beschaffenheit der Zöllnerschen Musik kümmert uns hier nicht, sondern lediglich die Thatsache, daß ein deutscher Componist den traurigen Muth hat, den ganzen Faust von Goethe zum „Musikdrama“ zu degradiren, oder, wie er meint, zu erheben. Hätte Zöllners Faust-Fabrikat einen bedeutenden Bühnenerfolg gehabt — der trotz aller Kameradschaft doch ausblieb — so würden wir wahrscheinlich Goethes „Tasso“, Schillers „Maria Stuart“, Grillparzers „Sappho“ bald in der Maskerade von Musikdramen begegnen. Gute Textbücher sind ja heute schwer zu erlangen, und so kostspielig! Hoffentlich wird das Hofoperntheater sich ebenso wenig zum Schauplatz für Zöllnersche Musikdramen hergeben, wie das Burgtheater für die dramaturgischen Krämpfe des Herrn Hans Pöhnl. Nein, zu hell und mächtig lodert noch in Wien das Gefühl für unsere großen Dichter, um modernen Bilderstürmern mit und ohne Musik den Eingang zu gewähren.

Digitized by Google

Digitized by Google

IV.

Johannes Brahms.

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Der neue Brahms-Katalog.

(1888.)

Vor uns liegt ein gar werthvolles Buch, welches der Laie, darin blätternd, ein sonderbares, ja räthselhaftes nennen dürfte. Kein einziger zusammenhängender Satz, kleine abgerissene Notenbeispiele von 2 bis 3 Tacten, Aufschriften, Jahrzahlen, Verlegerfirmen — und dennoch giebt es nichts, was organischer und vollständiger wäre. Es ist ein „Thematischer Katalog", und zwar der bei Simrock soeben erschienene von sämmtlichen Compositionen Johannes Brahms'. Die „thematischen Kataloge" sind eine dankenswerthe Erfindung der neuesten Zeit; Beethoven und Schubert haben sich noch nichts davon träumen lassen. Es werden uns da die sämmtlichen Werke eines Meisters, chronologisch gereiht, nicht blos nach ihren Titeln aufgezählt, sondern mit den Anfangstacten in Noten citirt und dadurch lebendig ins Gedächtniß gerufen. Können wir uns nicht gleich erinnern, wie das Finale von Brahms' dritter Symphonie beginnt, oder welche Opuszahl sein B-dur-Sextett trägt, wann er das Deutsche Requiem schrieb, oder wie viele Quartette er componirt hat — der thematische

Digitized by Google

Katalog sagt es uns augenblicklich. Brahms ist außer Liszt der erste Componist, dem bei Lebzeiten so ein „thematisches" Monument gesetzt worden. Den Anfang hatte Breitkopf mit dem Katalog Beethovens gemacht (1851), dann folgten Mendelssohn und Chopin (1852), Liszt (1855), Schumann (1860), Mozart (1861), Weber (1872), endlich Schubert (1874). Solche Verzeichnisse, unentbehrlich für die praktischen Zwecke des Dirigenten, des Musikalienhändlers, des Dilettanten, sind es nicht minder für die Arbeiten des Historikers und Kritikers. Aber es steckt überdies etwas von einem ästhetischen Genuß darin. Wer sich recht angelegentlich in einen Lieblingsautor vertieft hat und dann emporgearbeitet vom Einzelnen zur Erkenntniß der ganzen Persönlichkeit, der sieht in den Blättern des thematischen Katalogs das Leben des Meisters wie in treuen Schattenbildchen vorüberziehen. Am Ende steht dessen gesammtes Wirken anschaulich wie eine Summe vor uns. Das paßt gottlob nicht völlig auf den neuen Brahms-Katalog; wirkt doch der Tondichter in der Fülle seiner Kraft unter uns. Brahms, der an Schaffenslust und wetterfester Gesundheit nur in seinen musikalischen Urahnen, Bach und Händel, ein Seitenstück findet, hat voraussichtlich noch eine lange Thätigkeit vor sich.

Dem Simrockschen Brahms-Katalog gebührt das Lob, vollständig und verläßlich zu sein. An ihm haftet keine der Nachlässigkeiten, die wir ähnlichen Publicationen vorwerfen mußten. So ist der Schumann-Katalog, der doch volle sechs Jahre nach des Meisters Tod erschien, nicht vollständig; es fehlen darin zum Beispiel Chöre („Die Nonne", „Das Schifflein", „Der Gänsebube", „Der Schmied" und andere), die lange zuvor öffentlich gesungen waren. Es fehlen ferner, ganz wie im Mendelssohn-Katalog, vor den meisten Vocal-Compositionen die Namen der Dichter. Bei Componisten, welche ihren poe-

Digitized by Google

tischen Honig mit so wählerischer Hand sammeln, wie Mendelssohn und Schumann, ist diese Kenntniß von Belang. Die Dichternamen gehören zur Charakteristik jedes großen Lieder-Componisten. Ist es nicht unverzeihlich, wenn der Schumann-Katalog so hervorragende und den Poeten ganz einzig charakterisirende Liedergruppen wie den Eichendorff'schen Liederkreis, Op. 29, oder den Heine'schen, Op. 24, einfach als „Liederkreis" anführt; bei dem Cyklus „Frauenliebe und Leben" den Namen Chamisso's, bei dem „Minnespiel" jenen Rückert's verschweigt? Man beachte im Brahms-Katalog, aus welchen Dichtern er seine Lieder wählt; sie sind höchst bezeichnend sowohl für die Belesenheit wie für den aparten Geschmack des Componisten. Auch die Dedicationen sind nichts Gleichgiltiges. Bei Künstlern, welche ihre Werke nicht in der ehemals beliebten Absicht auf eine goldene Dose oder ein Ordensband dediciren, bilden die Widmungen eine Art Stammbuch, das uns die Namen ihrer Freunde aufbewahrt. So sparsam wie Brahms ist damit wohl kein neuerer Componist verfahren; nur ein Viertheil seiner sämmtlichen Werke ist mit Dedicationen versehen. Seine drei ersten Werke widmet er Joachim, Clara Schumann und Bettina Arnim. Es folgen Dedicationen an Collegen, wie Albert Dieterich, F. Wenzel, Otto Grimm, Julius Stockhausen, Amalie Joachim, an die Kinder Schumanns. Aus dieser Künstlergruppe ragt wundersam eine einzelne Prinzessin (Anna von Hessen) hervor. Dann ein gekröntes Haupt. Aber welches! Kaiser Wilhelm, dem das „Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen" (1870) dargebracht ist. Von Wiener Freunden sind nur drei bedacht, darunter Billroth und Joseph Gänsbacher. Nebst den Dichternamen und den Widmungen wollen wir bei jeder Composition auch die Jahreszahl ihres Erscheinens erfahren; nur dann erfüllt der Katalog die Aufgabe eines historischen Docu-

Digitized by Google

ments. Weder der (1851 erschienene) Katalog von Beethovens Werken, noch jener der Mendelssohnschen und der Schumannschen berücksichtigt diese Forderung. Im Brahms-Katalog sind die Jahreszahlen überall angegeben. Sonst noch in dem von Nottebohm verfaßten Schubert-Katalog und der aus derselben Feder stammenden zweiten Auflage des Beethoven-Katalogs (1868). Leider gehört es noch immer zu den frommen Wünschen, daß jedes Notenheft seine Jahreszahl auf dem Titelblatt trage, wie es bei Büchern üblich; eine sehr mißverstandene Rücksicht auf die Mode und die Speculation stemmt sich noch immer dagegen. Ein Gesammt-Katalog sollte aber dieses unentbehrlichen und leicht herzustellenden Nachweises nie entbehren. Hier erwarten wir etwas Vollständiges, Tadelloses; schon der hohe Preis eines solchen Buches giebt uns ein materielles Recht zu dieser Erwartung.

Die Durchsicht des Brahms-Katalogs reizt unwillkürlich zu Vergleichen mit der Thätigkeit anderer Meister, wie sie uns in ähnlichen Verzeichnissen vor Augen liegt. Brahms hat als Componist nicht so frühe begonnen, wie Mendelssohn, der seine ersten Werke im Knabenalter publicirte und vor seinem 20. Jahre schon 4 Opern, 3 Quartette u. a. geschrieben hatte. Dieser frühe Beginn macht es erklärlich, daß Mendelssohn, der nur 38 Jahre alt wurde, 100 Werke veröffentlicht hat, also gerade so viel, wie der 54jährige Brahms. Dieser hat in seiner Entwickelung mehr Aehnlichkeit mit Beethoven, der erst mit 25 Jahren, und mit Schumann, der mit 21 Jahren sein Op. 1 herausgab. Beethoven hinterließ 137 Werke, Schumann 143. Mit Mozart und Franz Schubert, die in ihrer kurzen Lebenszeit von wenig über 30 Jahren eine schier unabsehbare Fülle von Compositionen schufen, läßt sich gar kein anderer in Bezug auf Productivität vergleichen. Der alte Satz, daß das Genie auch durch große Fruchtbarkeit sich

Digitized by Google

kundgebe — ein Satz, den man freilich nicht umkehren darf — bewährt sich neuerdings an Brahms. Er hat in den 34 Jahren, von 1853 bis 1887 über 100 Werke veröffentlicht.

Die Joachim gewidmete Claviersonate in C-dur, das erste Werk des Zwanzigjährigen, erschien 1853. Schon mehrere Jahre vorher hatte Brahms sich in seiner Vaterstadt Hamburg als Clavier-Virtuose hervorgethan.*) In auffallend langen Zwischenräumen erschienen seine ersten Compositionen. Der Grund dieses Zögerns lag keineswegs in stockender Production, sondern in einer bewunderungswürdigen Selbstbeherrschung. Brahms war bekanntlich durch Schumanns enthusiastisches Urtheil so glänzend in die Oeffentlichkeit eingeführt, daß man vermuthen mochte, er werde nun die Compositionen nur so aus dem Aermel schütten. Aber um so straffer zügelten ihn sein Verstand und seine Gewissenhaftigkeit; er hat in den ersten acht Jahren seit jenem Op. 1 nicht mehr als 15 Stücke veröffentlicht. Componirt hat er deren gewiß eine schwere Menge. Wir wissen aus den kürzlich erschienenen Briefen von

*) Als ein interessantes Curiosum sei hier das Programm eines Concertes mitgetheilt, das Brahms am 21. September 1848 in Hamburg im Saale des Herrn Honef gegeben hat: 1. Adagio und Rondo aus dem A-dur-Concert für Piano von Rosenhain, vorgetragen vom Concertgeber. 2. Duett aus Mozarts „Figaro", gesungen von Madame und Fräulein Cornet. 3. Variationen für die Violine von Artot, vorgetragen von Herrn Risch. 4. Das Schwabenmädchen, Lied, gesungen von Madame Cornet 5. Phantasie über Rossinis „Tell" von Döhler, vorgetragen vom Concertgeber. 6. Variationen für die Clarinette von Herzog, vorgetragen von Herrn Glade. 7. Arie aus Mozarts „Figaro", vorgetragen von Fräulein Cornet. 8. Phantasie für das Violoncello, componirt und vorgetragen von Herrn d'Arien. 9. Lieder („Der Tanz", „Der Fischer"), gesungen von Madame Cornet. 10. a) Fuge von Sebastian Bach; b) Serenade für die linke Hand von Marxen; c) Etude von H. Herz, vorgetragen vom Concertgeber.

Digitized by Google

Robert Schumann, daß dieser im Jahre 1853 dem Verleger Härtel einige Compositionen des jungen Brahms empfahl, darunter eine Sonate für Violine und Clavier, ein Trio und ein Quartett — „alles von ganz genialer Art". Trotzdem hat Brahms, dem es damals obendrein recht schlecht ging, diese größeren Sachen zurückbehalten und fast 25 Jahre nach jenem Briefe erst seine erste Violin-Sonate und sein erstes Quartett veröffentlicht.

Es ist bemerkenswerth, daß die ganze Bewegung der neuen Musik von Clavierspielern ausging. Von den Söhnen Bachs bis zu Brahms waren (mit einziger Ausnahme des Violinisten Joseph Haydn) die schöpferischen Talente, die epochemachenden Componisten Clavierspieler. Auch Brahms begann mit Clavierstücken (drei Sonaten, Scherzo). Aber bald trieb es ihn zu Liedern, zur Kammermusik, zum Orchester. Die sehr geringe Zahl seiner Solo-Clavierwerke ist um so auffallender, als Brahms zu den bedeutendsten Virtuosen zählt. Von Mendelssohn gehören 25 Werke, von Schumann 39 dem Clavier allein, von Brahms nur 12. Wir können den Wunsch nicht unterdrücken, daß Brahms, der seit zwanzig Jahren fast gänzlich der Clavier-Composition ferngeblieben, wieder zeitweilig dahin zurückkehre. Bei der inneren Armuth der neueren Clavier-Litteratur wäre dies höchst erwünscht und von doppeltem Werth, wenn Brahms sich entschließen könnte, etwas minder horrende Anforderungen an die Technik und die Spannweite des Pianisten zu stellen. Man kann seinen Schumann und Chopin ganz leidlich spielen und doch nicht im stande sein, ein einziges Solostück von Brahms technisch zu bewältigen.

Am reichsten finden wir die Vocal-Composition vertreten und darunter wieder am zahlreichsten das Lied. Wir besitzen von Brahms (in 23 Opuszahlen) nicht weniger als 149 Original-Gesänge für Eine Stimme und zwanzig Duette.

Digitized by Google

Dazu zwei Sammlungen Vocalquartette mit Clavierbegleitung. Die Lieder finden sich meist zu zwei oder drei Heften zwischen den Instrumentalwerken verstreut. Ein ganzes „Liederjahr", wie das Schumanns, der als glücklicher Bräutigam sich nicht ersättigen konnte am Liedercomponiren, findet sich nicht in unserm Katalog. Von Brahms ist kein Bräutigamstand bekannt, keine tief in seinen Lebensgang eingreifende Leidenschaft. Sein Biograph wird weder von einem das ganze Leben verklärenden Liebesglück, wie bei Schumann und Mendelssohn, erzählen können, noch von ausgangslosen Verhältnissen und häufigen Herzensgewittern, wie bei Beethoven und Schubert. Gänzlich wird es an letzteren auch nicht gefehlt haben. Ein echter Poet wandert schwerlich ohne jegliches Liebesglück und Liebesleid durchs Leben. Einigermaßen verrätherisch klingen zwei Mottos, die der Zwanzigjährige den Andantesätzen seiner C-dur- und seiner F-moll-Sonate beigefügt hat. („Verstohlen geht der Mond auf; blau, blau, Blümelein!" und: „Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint, da sind zwei Herzen in Liebe vereint und halten sich innig umfangen.") Dieser verliebte Mond dürfte vor 35 Jahren in Detmold oder in Hamburg, wenn auch „verstohlen", doch nicht ganz vergeblich aufgegangen sein. Aber dem starken, mannhaften Wesen Brahms' entspricht es, daß er nicht selbstvergessen hinschmilzt, sich niemals „unterkriegen" läßt. Ich kann mich nicht rühmen, über dieses Capitel mehr als andere zu wissen, meine aber, daß Brahms es stets mit der Mahnung Herweghs gehalten habe: „Es darf das Herz wohl auch ein Wörtchen sagen — Doch ward es weislich in die Brust gesetzt — Daß man's so hoch nicht wie den Kopf soll tragen."

Eine strenge Eintheilung von Brahms' Werken nach inneren Gründen, nach Stylarten, wie bei Beethoven, scheint mir ein ebenso schwieriges als mißliches Unternehmen. Wie man auch

Digitized by Google

die Grenzen ziehen möge, sie verwischen sich, indem immer einige Werke darüber weg, voraus- oder zurückspringen, also so viele Ausnahmen begründen, daß von der Regel, der Haupteintheilung, nicht viel übrig bliebe. Gleich Schumann begann Brahms in „Sturm und Drang", nur noch weit verwegener, wilder, in Form und Modulation emancipirter und technisch schwieriger. Diese erste Periode der genialen Gährung, die man häufig vom ersten bis zum zehnten Werke absteckt, wäre vielleicht richtiger bis zum Op. 18 anzunehmen, dem B-dur-Sextett, das die Reihe seiner völlig abgeklärten, reifen, klang- und formschönen Schöpfungen eröffnet und jedenfalls epochemachend dasteht in der Entwickelung wie in den Erfolgen des Componisten. Allerdings klingt schon die Serenade Op. 11 mild und maßvoll, aber gehört nicht das wildgeniale D-moll-Concert, Op. 15, der Zeit wie dem Charakter nach in die erste Periode? Von dem Sextett an finden wir (1862 bis 1868) die Kammermusik vorherrschend, daneben Lieder. Werfen wir gleich einen zusammenfassenden Blick auf Brahms' Kammermusiken, so überschauen wir einen reichen Blumenflor: vier Trios, vier Duos, drei Clavierquartette, drei Streichquartette, zwei Quintette, zwei Sextette. Unmittelbar an jenes B-dur-Sextett, welches seinen Autor zuerst populär gemacht und sich bis heute in der besonderen Vorliebe des Publikums erhalten hat, schließt sich dessen erste Reise nach Wien. Es war am 16. November 1862, als Brahms zum erstenmale vor das Wiener Publikum trat mit dem Clavierquartett in G-moll, Op. 25, das er bei Hellmesberger aus dem Manuscripte vortrug. Nicht sowohl die beifällige Aufnahme seiner Werke, die anderwärts ebenso warm und wärmer begrüßt worden sind, als vielmehr der sympathische Eindruck von Land und Leuten in Oesterreich hat Brahms zu bleibendem Aufenthalte hierher gelockt. Seit fünfundzwanzig Jahren zählen wir ihn zu den Unseren. Es läßt

Digitized by Google

sich mehr fühlen, als mit knappen Worten ausdrücken, welch günstigen Eindruck die bloße Anwesenheit und das Beispiel eines nach allen Seiten hin unabhängigen, künstlerisch theilnehmenden und fördernden großen Künstlers wie Brahms hier ausübt. 1863 übernahm er bekanntlich für ein Jahr die Leitung der Sing-Akademie, von 1872 bis 1874 die Direction der Gesellschafts-Concerte und des Wiener Singvereins. In Wien und den österreichischen Alpenthälern (Ischl, Mürzzuschlag u. a.) sind seine größten und schönsten Werke entstanden; mit sehr wenigen Ausnahmen haben sie in Wien auch ihre erste Aufführung erlebt. Von Brahm's Kammermusiken sind die meisten zuerst im Hause Professor Billroths gespielt worden; von jeder der vier Symphonien gab Brahms seinen Freunden ein vorläufiges Bild, indem er sie mit Ignaz Brüll auf zwei Pianos bei dem Hof-Clavierfabrikanten Ehrbar vortrug.

Das „Deutsche Requiem" (1868), das man schlechtweg sein Meisterwerk nennen darf, steht als gewaltiges Monument am Eingang einer neuen Gruppe; wir meinen die großer Chorwerke mit Orchester: Rinaldo, Rhapsodie, Schicksalslied, Triumphlied, Nänie, Gesang der Parzen. Es sind acht Werke dieser Gattung. Ebenso viel Hefte enthalten geistliche und weltliche Chöre ohne Begleitung. Orchestercompositionen besitzen wir von Brahms — die beiden Clavierconcerte und das Violinconcert nicht mitgerechnet — blos neun. Dieselben beginnen mit den beiden Serenaden Op. 11 und 16; erst vierzehn Jahre später folgen darauf die Variationen über ein Haydnsches Thema Op. 56. Dann in den Siebziger-Jahren die zwei Ouvertüren und die beiden ersten Symphonien; endlich 1884 die dritte, 1886 die vierte Symphonie. Verlegt sind die ersten fünfzehn Werke theils bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, theils bei Rieter in Winterthur; mit Op. 16. gesellt sich Simrock dazu, wird einige

Digitized by Google

Male noch von Härtel, Rieter, Peters und Cranz abgelöst, bleibt aber seit dreizehn Jahren der alleinige Verleger von Brahms.*)

So finden wir denn von Brahms alle Gebiete der Musik fruchtbar angebaut, zwei ausgenommen: das Oratorium und die Oper. Vom Oratorium trennt ihn wohl die richtige Ueberzeugung, daß dieses — das biblische, das Oratorium im strengen Sinn — keine lebendige Wurzel mehr treibt in der Gegenwart. Es ist eine Gattung, die vielleicht einmal wieder eine Zukunft haben kann, aber gewiß keine Gegenwart hat. Mit mehr Verwunderung fragt man häufig, warum Brahms der Oper ferngeblieben sei? Hätte künstlerischer Drang ihn dazu getrieben, er würde ihn gewiß befriedigt haben, allen Nöthen und Verdrießlichkeiten zum Trotz, welche des Operncomponisten harren. Die Sehnsucht nach dem Theater, welche Mendelssohn und Schumann zeitlebens tückisch verfolgt hat, sie scheint von Brahms nicht empfunden oder gnadenlos erstickt worden zu sein. Daß er ausgesprochenen Beruf für die Oper besitze, kann man aus keinem seiner Werke folgern. Die Cantate „Rinaldo", deren Zeugniß mitunter angerufen wird, scheint mir mehr dagegen als dafür zu sprechen, und was im Liede dramatisch anklingt, ist noch lange nicht die mächtige Stimme des geborenen Operncomponisten. Theaterblut ist ein ganz besonderer Saft. Kein Zweifel, daß Brahms uns auch Eigenartiges und Bedeutendes offenbarte, rückte er unversehens mit einer Oper hervor. Aber würde es nicht vielleicht eine „Partitur-Oper" werden, wie man von „Buchdramen" spricht, die bei allem poetischen Tiefsinn nicht für die Bühne taugen?

---

*) Sämmtliche ursprünglich bei Breitkopf und Härtel erschienenen Compositionen von Brahms sind jetzt in das Eigenthum des Verlegers Simrock in Berlin übergegangen.

Digitized by Google

So weit mein Einblick in Brahms' Individualität reicht, drängt diese keineswegs zum Theater; sie scheint mir zu subjectiv dafür, zu vornehm zurückhaltend, zu wenig sinnlich. Mit dem Wunsche, eine Oper nach seiner Art zu schreiben, mag er sich mitunter getragen haben; allein zwischen dem fünfzigsten und sechzigsten Jahr macht man nicht gern den Anfang. „Wenn eine Oper von mir schon durchgefallen wäre," äußerte Brahms einmal, „so schriebe ich gewiß eine zweite; aber zu einer ersten kann ich mich nicht entschließen. Es geht mir damit genau wie mit dem Heirathen." So werden wir denn schwerlich die Freude erleben, Brahms als Operncomponisten oder als Ehemann beglückwünschen zu können. Indessen, seien wir lieber zwiefach vorsichtig; bei Brahms muß man immer auf Ueberraschungen gefaßt sein.

Indem ich dem Leser durch die stattlichen Reihen der Brahmsschen Werke das Geleite gab, habe ich mich auf einige statistische und biographische Winke beschränkt. Den Katalog wollte ich besprechen, nicht die Compositionen. So Schönes dieser Katalog auch aufweist, das Schönste bleibt doch, daß seine letzte Zeile kein „Ende" bedeutet. Von Brahms darf die Welt noch viel erwarten. Einiges, was über Op. 101, die Schlußnummer des Katalogs, hinausreicht, haben wir bereits kennen gelernt, bevor dieser erschien. Unwidersprechlich bewiesen diese neuesten Compositionen, daß Brahms niemals productiver, wärmer, im besten Sinne jugendlicher gewesen ist, als eben jetzt. Gewiß, der zweite Theil des „Thematischen Katalogs" wird nicht weniger lieblich anheben, als der erste geendet hat.

Digitized by Google

2. Neue Gesänge von Brahms.

(Drei Liederhefte. — Chöre. — Zigeunerlieder.)

(1888.)

Die neuesten Lieder von Brahms sind überraschend schnell und tief in unsere musikalischen Kreise eingedrungen. Es sind die drei Liederhefte Op. 105, 106 und 107, von denen wir sprechen. Das erstgenannte ist für eine tiefere Stimme geschrieben, die beiden anderen für Sopran oder Tenor. Seit Jahren gewöhnt und verwöhnt, zu Weihnachten ein musikalisches Angebinde von Brahms zu erwarten, begrüßen wir seine neuen Lieder als eines der werthvollsten Christgeschenke.*) Verschieden von früheren gewaltigeren Gesängen, welche (wie die Magellone-Romanzen) ein geübteres Verständniß und bedeutendere Kunstfertigkeit voraussetzten, zeigen diese neuesten Lieder eine hellere, freundlichere Physiognomie, eine fließendere Melodik und leichter spielbare Clavierbegleitung. Ueberwiegend sind die Lieder von sinniger, leicht elegischer, auch volksthümlich, ja humoristisch angehauchter Färbung; nur wenige schlagen einen tief tragischen oder erschütternd leidenschaftlichen Ton an. Als die schönsten jener ersten Gattung möchten wir hervorheben: „Wie Melodien zieht es", „Ständchen" und „Das Mädchen spricht" (Schwalbenlied). Die „Melodie" zu dem Gedicht von Klaus Groth steigt in schönem, weitem Bogen aufwärts und beugt sich am Schluß jeder Strophe zu einem neuen charakteristischen Abschluß; immer bleibt sie ruhig schwebend

*) Eine merkwürdige Weihnachtsanzeige in der Leipziger Musik- und Kunstzeitung empfiehlt eine christliche Kirchenlehre, betitelt „Der liebe Heiland", von Hans v. Wolzogen, ganz vorzugsweise den „Wagnerianischen Eltern". Also ein eigenes Christenthum, ein Extra-Heiland für Kinder „Wagnerianischer Eltern"! Es ist zu hübsch.

Digitized by Google

über der sanft bewegten Begleitung. Ein feiner Zug des Componisten ist's, daß er die mittlere Strophe mit ihrer verstandesmäßigen Erwägung („Da kommt das Wort und faßt es") nicht scharf contrastirend heraushebt, sondern sie einheitlich verbindet mit dem Anfang, aus dem sie hervorgeht, und dem Ende, in dem sie versöhnt sich auflöst. Bezaubernd in seiner galanten Zärtlichkeit ist das „Ständchen", ein romantisches Genrebildchen, das in Eichendorffs „Leben eines Taugenichts" stehen könnte; selten wird man in engstem Rahmen so flotte Zeichnung und so üppig frische Farben bewundern. Ein anderes kleines Lied: „Schwalbe, sag' mir an", gehört zu dem Liebenswürdigsten und Geistreichsten; das köstliche Geflatter und Gezwitscher der Schwalben in der Begleitung macht sich nicht selbständig breit, sondern trägt und ergänzt nur die Melodie. Ein anmuthig hinfließendes Lied, ein Lied, nach welchem die Sänger greifen werden, heißt „Auf dem See". Die Melodie, nicht eben neu oder hervorragend, ist eminent singbar, nachsingbar, und wiegt sich auf Harmonien, die bei aller Einfachheit die vornehmste Kunst verrathen. Eine sinnige Auffassung dünkt es uns, daß Brahms in der Schlußstrophe, also gegen das Ende der vergnügten Kahnfahrt, die Begleitung immer mehr beschwichtigt, zurückhält; die Sechzehntel werden zu Achtelnoten, der glückliche Schiffer will noch nicht landen, er geizt mit jeder Minute, rudert immer langsamer. Dieser Zug ist im Texte nicht angedeutet, der Componist hat ihn hineingedichtet. Drei kleinere Lieder — „Salamander", „Maienkätzchen", „Klage" — lehnen glücklich an die Volksweise. Mit Gedichtlein wie „Salamander" und „Maienkätzchen" läßt sich nicht viel anfangen; Brahms zeigt sich als Künstler, indem er es zu versuchen unterließ. Tiefer wirkt das dritte, „Klage", in seiner volksthümlich schlichten Herzlichkeit. Es bildet den Uebergang zu den ernsteren Liedern, in welchen ein bedrücktes Gemüth

Digitized by Google

Tragisches gleichsam ahnend vorausfühlt oder es in stiller Resignation überwunden hat. Die Perle derselben ist das „Mädchenlied" von Paul Heyse. Die Freundinnen sitzen am Spinnrad, lachend, singend, und spinnen jede an ihrem Brautkleid. „Kein Mensch, der mir gut ist — wofür soll ich spinnen? Ich weiß es nicht." Ein rührendes, kurzes Lied, das sich in unserer Phantasie zum lebendigen Bilde verkörpert. „An die Stolze" nennt sich ein Gedicht von dem alten Paul Flemming. Der verschmähte Liebhaber klagt in etwas altmodischer Weitschweifigkeit die Stolze an: „Du weißt, du hörst, du siehst die Schmerzen und nimmst der' keinen doch zu Herzen!" Die bürgerlichen Worte stellen sich leidenschaftlicher Musik in den Weg. Wirklich nimmt die Melodie trotz der Aufschrift „sehr lebhaft und ausdrucksvoll" einen mehr trübselig schlendernden Gang. Man kann an diesem Liede — ein seltener Zufall bei Brahms — wieder einmal eine Probe auf die Vieldeutigkeit der Musik machen. Die Musik schmiegt sich tadellos dem schmerzlichen Gedichte Flemmings an, aber auch die Worte eines hoffnungsvoll Liebenden dürften sich dieser klaren A-dur-Melodie unterlegen lassen.

Wenden wir uns schließlich zu den wenigen Liedern, die einen stärkeren tragischen Ton anschlagen. Wenn sie nicht alle gleichwerthig sind, so liegt dies zum Theile an den Gedichten. Da ist z. B. das Lied: „Auf dem Kirchhof", dessen Eingang so düster stimmungsvoll erbraust. Der Dichter mag die Antithese, daß ihm als „Genesene" gelten, die auf dem Grabstein als „Gewesene" beklagt werden, in acht kurze Zeilen zusammenfassen — die Musik bedarf dafür breiterer Entfaltung, will sie nicht zum Epigramm einschrumpfen. Ueberdies gehört das Gedicht (von Detlef v. Liliencron) zu den affectirten Heiniaden, so mit ihren lackirten Schmerzen auf Eroberungen ausgehen. Wenn ein Dichter, nachdem er schon zweimal das Wort „sturm-

Digitized by Google

bewegt" wiederholt hat, auch noch versichert, daß „sturmestodt die Särge schlummern", dann glauben wir ihm gar nichts mehr. Auch die Mordgeschichte „Verrath" wird durch ihren gekünstelten Volkston („Ein Mann harrt auf der Haide, ja Haide — Zu einer Falschen Leide, ja Leide") nicht schauriger, im Gegentheil. Brahms hat dafür den richtigen Balladenton getroffen, schlicht und derb. Dem Poeten von „Meine Lieder" schweben „Schatten von Cypressen" vor, und darum, meint er, „dunkel klingen meine Lieder"; auch diesem eitlen Schmerzenssohn hat Brahms den warmen Athem der Empfindung einzuhauchen gewußt. Minder glücklich gelang es ihm mit einem dritten zerrissenen Herzen, mit dem „Wanderer", welcher singt: „Reiche Erde, arme Erde — Wo ich einst begraben werde, an der Stelle lieb' ich dich." Die Melodie bewegt sich in gezwungen hoher Lage, schlägt auch wiederholt das hohe As auf Silben an, denen so scharfe Accentuirung nicht zukommt. Den erschütterndsten Eindruck empfangen wir hingegen von dem Liede: „Immer leiser wird mein Schlummer." Es ist die sanfte, stille Klage einer hoffnungslos Kranken, einer langsam Sterbenden. Das Gedicht (von Hermann Lingg) athmet eine so tiefe Traurigkeit, daß wir nie geglaubt, irgend eine Musik vermöchte seine herzdurchbohrende Wirkung noch zu erhöhen. Brahms hat es dennoch vermocht. Seine Composition des Linggschen Gedichtes ist die Krone, die Dornenkrone der neuen Sammlung.

Gleichzeitig mit den drei Liederheften erschienen von Brahms „Fünf Gesänge für gemischten Chor, a capella" (op. 104). Sie sind durchaus ernsten Inhalts. Eine feierliche Ruhe herrscht in den beiden ersten Chören „Nachtwache" (1 und 2) von Rückert. Der sechsstimmige Satz ist mit bewunderungswürdiger Freiheit, fließend und klangschön behandelt. Brahms, der tiefer als irgend ein lebender Tondichter in die Mysterien Sebastian Bachs eingedrungen ist, überragt auch hier

Digitized by Google

alle in der sicheren Meisterschaft seiner polyphonen Kunst. Die Wirkung der „Nachtwache" geht von der Tiefe und Fülle der Harmonie aus; in den folgenden Chören tritt der melodiöse Reiz in nahezu gleiche Rechte. Der (gleichfalls sechsstimmige) Chor „Letztes Glück" erhebt das sinnige Gedicht Kalbecks zu einem der vollkommensten Gesänge, die wir von Brahms besitzen. „Verlorene Jugend" (aus dem Böhmischen von Wenzig) beginnt in G-moll, stürmisch bewegt und streng canonisch in den zwei oberen Stimmen; auf den Ausruf: „Jugend, theure Jugend!" schließen sich alle Stimmen in hellem G-dur accordisch zusammen — ein herrlich wirkender und wohlmotivirter Contrast. Das letzte Stück, „Im Herbst", von Klaus Groth (vierstimmig), taucht uns mild und wehmüthig in die richtige „Herbststimmung", die nach kurzer kräftiger Erhebung schließlich wieder sanft ausklingt.

So vortrefflich das alles ist, wir würden es doch, wenn's sein müßte, hergeben für die „Zigeunerlieder".*) Unbedenklich zählen wir sie zu dem Reizendsten, was wir im Bereich der modernen Vocalmusik kennen. Wenige von Brahms' Compositionen wirken so unmittelbar berückend, wie diese Zigeunerlieder, in welchen die künstlerische Meisterschaft ohne Rest aufgeht in blühendster Empfindung. Während in vielen anderen Werken unseres Tondichters eine gewisse kühle Zurückhaltung gleichsam den freien Athem der Musik hemmt, ihre Wirkung absichtlich trübt und bricht, die Melodie entweder durch polyphones Gewebe verschleiert oder den emancipirten Gewalten der Begleitung preisgiebt — in den Zigeunerliedern lebt nur volle, gesunde Schönheit. Sie wirken mit dem Duft

*) Zigeunerlieder für vier Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit Begleitung des Pianoforte von Johannes Brahms. Op. 113. Dieselben sind auch für Clavier allein, zweihändig und vierhändig arrangirt.

Digitized by Google

und der Farbe von frischen Rosen. Der Form nach bilden die „Zigeunerlieder" ein Seitenstück zu den „Liebeslieder-Walzern", op. 52 und 65. So kunstvoll und reizend diese in allen Einzelheiten sind, in ihrer Wirkung als Ganzes bleiben sie hinter den Zigeunerliedern zurück. Die Liebeslieder bereiten jeder Production die Qual der Wahl; es sind ihrer zu viele (18 im ersten, 15 im zweiten Hefte), um sämmtlich nach einander gesungen zu werden. Die Zigeunerlieder haben als Cyklus einen engeren Zusammenhang und lassen uns nach dem letzten Stück nur das Bedauern, daß es schon aus ist. Der Walzertact ferner, welcher die Liebeslieder durchwegs regiert, konnte trotz aller rhythmischen Verwandlungskunst des Componisten doch nicht ohne einen kleinen Bodensatz von Monotonie bleiben. Hingegen lassen die Zigeunerlieder, Dank dem wohlberechneten Wechsel von Tempo und Tonart, keine Einförmigkeit aufkommen. Endlich athmen die Daumerschen Gedichte zu den „Liebesliedern" nicht jene Unmittelbarkeit und Natürlichkeit, nicht jenen unvergleichlichen Erdgeruch, der uns an der echten Volkspoesie der „Zigeunerlieder" erquickt. Die Melodien sind in ungarischem Charakter von Brahms frei erfunden, sind sein Eigenthum, im Gegensatz zu den bekannten „Ungarischen Tänzen", welche Brahms nach populären Czardasweisen blos „gesetzt" hat — freilich mit einer harmonischen Feinheit und Unerschöpflichkeit, welche sofort den großen Tonkünstler verräth. Dem Naturalismus der eigentlichen Zigeunermusik hat sich Brahms weislich ferngehalten; in seinen Zigeunerliedern tobt weder der rasende Mückentanz von Zweiunddreißigstel-Passagen, noch das chaotische Gewinsel und Gewimmer, womit die Originalzigeunerbanden uns nach der ersten Viertelstunde verrückt machen. Und der Inhalt des Lieder-Heftes? Er ist der einfachste und zugleich reichste, der leid- und freudvollste: die Liebe. Man könnte wie über Brahms' „Liebes-

Digitized by Google

lieder" und Schuberts „Müllerlieder" das Motto von Rückert darüber setzen: „Liebe ist die älteste, neu'ste, einz'ge Weltbegebenheit." Die „Zigeunerlieder" sind ein kleiner Roman, dessen Begebenheiten uns nicht erzählt, dessen Personen uns nicht genannt werden und den wir dennoch prächtig verstehen und nie wieder vergessen.

Mit wildem Ruf beginnt das erste Stück: „He, Zigeuner, greife in die Saiten ein, spiel' das Lied vom ungetreuen Mägdelein!" Der Tenor singt vor, das Quartett wiederholt die Strophe, gegen den Schluß immer heftiger aufflammend. In dem folgenden Quartette „Hochgethürmte Rimaflut" klingt die leidenschaftliche Stimmung noch nach. Doch scheint der Zigeunerbursch bald ein anderes Liebchen gefunden zu haben: fröhliches D-dur folgt auf die Moll-Tonart, auf die zornige Klage leichtblütige Verliebtheit: „Wißt ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist?" Hierauf nimmt *sie* das Wort in ebenso heiterer Stimmung: „Lieber Gott, du weißt ja" — worauf sich alle Stimmen in übermüthiger Lust vereinigen: „Brauner Bursche führt zum Tanze sein blauäugig schönes Kind." Nun folgen zwei der allerschönsten Nummern, zwei Cabinetsstücke, das eine neckisch scherzhaft, das andere überquellend von ernster tiefer Empfindung. Giebt es etwas Zierlicheres, als das Lied vom „schönsten Städtchen Kecskemet" — etwas Seelenvolleres, als das sich anschließende: „Täusch' mich nicht, verlass' mich nicht"? Ein Nachhall dieser Stimmung weht durch die melancholische Weise in G-moll: „Horch, der Wind klagt", die mit dem Segensspruch „Gott schütze dich!" so treuherzig in die Dur-Tonart einlenkt. Auch das nächste Stück bringt den gleichen Wechsel zwischen G-moll und G-dur, aber wieder in ganz anderen Farben. Stürmisch wild beginnen alle Stimmen unisono: „Weit und breit schaut niemand mich an"; aber die Stimmung, die so rasch umschlägt

Digitized by Google

bei Naturkindern, springt mit einem Satz („Nur mein Schatz, der soll mich lieben") in den hellsten Czardasjubel. Wieder gewinnt Sehnsucht und Herzeleid die Oberhand; ein inniges starkes Gefühl zittert durch das Lied: „Mond verhüllt sein Angesicht", dessen Begleitung wie von ferne an das stählerne Rauschen des Cymbals mahnt. Und nun stehen wir vor dem elften, dem letzten Stück der Sammlung: „Rothe Abendwolken ziehen". In süßem sehnsüchtigen Verlangen stürmt diese Melodie dahin, nach jedem Absatz von zwei starken trotzigen Accordschlägen gleichsam vorwärtsgestoßen. Ein unvergleichlich poetischer Abschluß.

Seit lange brachte uns kein Musikstück ein so volles, ungetrübtes Genießen, wie diese „Zigeunerlieder", die fast mit der Unmittelbarkeit eines reizvollen Naturgebildes auf uns wirken und die schöpferische Hand des Künstlers gleichsam nur leise durchfühlen lassen.

---

3. Brahms' neueste Instrumental-Compositionen.

(1889.)

Zwei neue, noch ungedruckte Sonaten von Brahms in Einer Saison kennen zu lernen, gehört schon zu den Glücksfällen. Und daß wir beide so rasch nach einander hörten (im Dezember 1886), hat uns jede von ihnen bedeutender und werther gemacht. Die Violoncellsonate in F-dur und die Violinsonate in A-dur erschienen uns so als Gegenstücke, die einander heben und ergänzen.

In der Violoncellsonate (op. 108) herrscht die Leidenschaft, feurig bis zur Heftigkeit, bald trotzig herausfordernd, bald

Digitized by Google

faßten, beschaulichen Stimmung, welche die meisten Anfangssätze von Brahms zu charakterisiren pflegt. Aber bald vernehmen wir halb unterdrücktes Schluchzen der Geige und heftiges Aufstürmen des Claviers; die Leidenschaft ist unter der trügerischen Ruhe durchgebrochen und behauptet das Feld. Der zweite Theil (nach dem nicht repetirten ersten) steigt empor aus einem merkwürdigen Orgelpunkt auf A, der sich durch 46 Tacte hinzieht und über welchem sich ein wunderbar reiches Gewebe von Modulationen ausbreitet. Der Schluß des Satzes bringt, gleichsam als Antwort auf jenen Orgelpunkt in A, einen etwas kürzeren auf dem Grundton D, über welchem chromatische Sextengänge des Claviers und allmählich verhallende Seufzer der Geige sich tief und tiefer herabsenken. Das Adagio (D-dur $^3/_8$-Tact) eröffnet gleichfalls die Violine mit einem getragenen Gesang auf der G-Saite, welcher, bis zum Schluß durch keinen Zwischensatz unterbrochen, den Charakter einer edlen, gefaßten Klage einhält. Das Stück ist schön, klar und, im Gegensatz zu den meisten Adagios von Brahms, sehr kurz. Als reizendes Detail wirkt der chromatisch aufsteigende Triller der Violine vor dem Schluß. Eigenthümlicher ist das folgende Presto in Fis-moll, eines der genialsten Stücke von Brahms. Es behauptet den Platz des Scherzo, doch ohne die geringste Lust zum Scherzen. Ein unruhig intermittirendes Pochen pulsirt wie ängstliches Herzklopfen durch das Hauptmotiv und die ganze Stimmung des durchaus einheitlichen Satzes. Dieses Thema ist das originellste, prägnanteste in der Sonate, sein Rhythmus läßt uns nicht los, folgt uns lange in der Erinnerung. Die nervös aufgeregte Bitterkeit des Scherzos schlägt im Finale (D-moll $^6/_8$) zu flammender Leidenschaft aus. Der Componist bringt hier zwei Prestosätze nacheinander; die Ueberschriften: „Presto assai e con sentimento“ auf dem Scherzo, und „Presto agitato“ auf dem Finale verrathen schon einigermaßen die ver-

Digitized by Google

schiedene Stimmung in beiden. Das Hauptthema des Finales frappirt nicht durch Neuheit, es erinnert an Verwandtes bei Brahms. Aber wie das Adagio, von dessen Thema Aehnliches gilt, sich mit jedem Tacte eigenartiger, reicher entwickelt und in streng organischem Zusammenhang doch fortwährend Unerwartetes producirt, so auch, in noch viel höherem Grade, das Finale. Es ist der längste und am stärksten durchgearbeitete Satz. Unter dieser wie heiße Lava hinströmenden Tonflut wird man beim ersten Hören nur den kleinsten Theil der darin steckenden modulatorischen und contrapunktischen Kostbarkeiten wahrnehmen, welche bei näherer Betrachtung immer fesselnder hervortreten; aber die fast dramatische Leidenschaftlichkeit des Satzes reißt auch den unvorbereiteten Hörer mit fort. Bewunderungswürdig ist wieder die einheitliche Stimmung, welche die ganze Sonate wie in einen goldenen Ring faßt. Jeder der vier Sätze erzählt uns ja etwas anderes, aber wir empfinden die Vorgänge dennoch als zusammengehörig und als untrennbar von der Persönlichkeit des Erzählers.

Daß die neue Violin-Sonate größer, leidenschaftlicher, reichhaltiger ist, als die beiden ersten, wurde bereits gesagt; ich füge hinzu, daß sie die Virtuosität der beiden Spieler mächtiger aufruft, also concertmäßiger, glänzender wirkt. Was das relative Werthverhältniß der drei Sonaten betrifft, so lassen wir uns niemals gern fragen, welches von drei verschiedenen schönen Dingen das schönste sei? Die in ihrer anspruchslosen Freundlichkeit so anheimelnde zweite Sonate wird sicherlich überragt von der dritten. Auch die erste in G-dur, die sogenannte Regenlied-Sonate, ist viel einfacher und kürzer als die neue; ob deshalb geringer? Ich fühle zu parteiisch, um das zu entscheiden. Mir ist die Regenlied-Sonate wie ein lieber bewährter Freund, den ich für keinen andern hergebe. In ihrer weichen, nachdenklich träumenden Empfindung und

Digitized by Google

ihrer wundersam tröstenden Kraft steht sie ganz für sich allein da. Sie wirkt auf mich ungefähr wie Goethes Gedicht „An den Mond" und ist, gleich diesem, unvergleichbar, unersetzlich, fast wie die eigene Jugend, die ja wie aus dämmernder Ferne uns daraus anblickt.

Das Jahr 1889 brachte uns eine neue Orchester-Composition von Brahms, das Concert für Violine und Violoncell, op. 102. Joseph Joachim, der Geigerkönig, und der jüngere, kaum geringere Violoncell-Virtuose Robert Hausmann waren zur Ausführung dieses Werkes eigens von Berlin hierhergereist und spielten es mit jener souveränen Beherrschung und vollendeten Noblesse, die wir an ihnen zu bewundern gewohnt sind. Composition und Ausführung fanden außerordentlichen Beifall. Brahms, nach dem Andante stürmisch gerufen und lange vergeblich gesucht, wurde endlich von Hans Richter in einem Versteck hinter den Contrabässen aufgespürt und mit sanfter Gewalt vor das unermüdlich applaudirende Publikum gezogen. Der thatsächliche Erfolg der Novität in Wien ist somit unwidersprechlich. Es thut mir leid genug, gestehen zu müssen, daß sie mir persönlich keinen so hohen Genuß gewährt hat, wie die früheren großen Werke von Brahms. Gedenke ich seiner Symphonien, seiner beiden Clavierconcerte, seiner Kammermusiken, so vermag ich das „Doppelconcert" nicht in die erste Reihe von Brahms' Schöpfungen zu stellen. Schon die Gattung hat von Haus aus etwas Bedenkliches. So ein Doppelconcert ähnelt einem Drama, das anstatt Eines Helden deren zwei besitzt, welche, unsere gleiche Theilnahme und Bewunderung ansprechend, einander nur im Wege stehen. Wenn man aber von einer Musikform behaupten darf, daß sie auf der Uebermacht Eines siegreichen Helden beruht, so ist's das Concert. Haben wir nicht etwas Aehnliches in der Malerei? Die Künstler wehren sich gegen Doppelporträts, mögen nicht gern Mann und

Digitized by Google

Frau auf Einer Leinwand verewigen. Gleiche Instrumente (zwei Violinen, zwei Claviere) fügen sich, wie die ältere Musik-Litteratur uns zeigt, schon leichter zu einem Concert, als zwei Principalstimmen von so verschiedener Tonhöhe, wie Violine und Violoncell. Ist bereits gegen das Violinconcert von Brahms die Bemerkung gefallen, es sei darin der Sologeige nicht die ihr zukommende Herrscherstellung eingeräumt, so verschärft sich noch dieser Einwand gegen das Doppelconcert, worin beide Solo-Instrumente nicht blos vom Orchester, sondern obendrein von einander in den Schatten gedrängt werden. Das Violoncell ist gegen die Violine mit einiger Vorliebe bedacht; doch scheinen mir hier dem Instrumente Dinge zugemuthet, die von Virtuosen zwar ausführbar, aber nicht in der eigensten Natur des Instrumentes gelegen sind. Die Solo-Violine wird gleich im ersten Satz von den dreifach getheilten Geigen des Orchesters, welche wie Feuergarben die Luft durchschneiden, verdunkelt. Beide Solisten haben keine entscheidende, führende Rolle in dieser ganz symphonistisch behandelten Composition, nur selten schwingen sie sich für einige Zeit siegreich über die mächtige Orchesterflut, in welche sie alsbald wieder untertauchen. So gleicht das Doppelconcert mehr einer Symphonie, welche von einer Geige und einem Violoncell mit feinem Passagenwerk ausgeschmückt wird. Es scheint mir mehr die Frucht eines großen combinatorischen Verstandes zu sein, als eine unwiderstehliche Eingebung schöpferischer Phantasie und Empfindung. Wir vermissen daran die Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung, den melodischen und rhythmischen Zauber. Wie geistreich Brahms jedes Motiv zu wenden, zu variiren, auszunützen versteht, ist bekannt; auch in seinem Doppelconcert bewundern wir die Kunst der Durchführung. Allein das, was durchgeführt wird, der thematische Stoff, erscheint mir für ein so großes Werk nicht bedeutend genug. So empfangen wir denn nachgerade

Digitized by Google

den Eindruck eines Theaterstücks, in welchem alle Personen sehr gescheit und geistreich sprechen, wo es aber zu keiner Handlung kommen will. Dies gilt vornehmlich von den beiden äußeren Sätzen. Der erste Satz, der kunstreichste von allen, kommt aus der halb trotzigen, halb gedrückten Stimmung und aus der A-moll-Tonart nicht hinaus. Durch seine vielen Vorhälte, Synkopen und rhythmischen Rückungen, seine übermäßigen und verminderten Intervalle bricht nur selten das helle Tageslicht. Fast werden wir an Schumanns spätere Manier erinnert. Auch das Thema des letzten Satzes steht nicht auf der Höhe von Brahms' Genius; ein kleines, in engen Maschen zappelndes Motiv, mehr verdrießlich als heiter. Der Hörer hofft nach diesem kleinlichen Anfang auf eine kräftige, glänzende Steigerung; aber wo diese Miene macht, einzusetzen (F-dur, fortissimo), erlahmt der Rhythmus und bewegt sich, von den Bleikugeln schwerer Triolen gefesselt, nur stockend vorwärts. Wir werden an ähnliche Hemmungen im ersten Satz der E-dur-Symphonie erinnert. Ein Labsal zwischen diesen beiden Sätzen ist das Andante in D-dur. Das Thema, eine lieblich einfache Melodie, von beiden Solo-Instrumenten all' ottava gesungen, breitet ein wohliges Behagen über Spieler und Hörer. Das knapp begrenzte Stück zählt zwar nicht zu den bedeutenderen Andantesätzen von Brahms, gewiß aber zu den gefälligsten; es dürfte überall entscheidend werden für den Erfolg des ganzen Werkes. In Wien hat dieser Erfolg sich so glänzend eingestellt, daß mein bescheidenes Separatvotum, welches keinen anderen Anspruch als den der Aufrichtigkeit macht, bereits thatsächlich cassirt erscheint.

Digitized by Google

V.

Josef Joachim.

Digitized by Google

Digitized by Google

Josef Joachim
und sein 50jähriges Künstlerjubiläum.

(1889.)

Jede Künstlerfahrt Joachims bedeutet einen Triumphzug, seine diesjährige zugleich ein Jubiläum. Im März werden es fünfzig Jahre, daß der neunjährige Joachim in Pest zum ersten Male aufgetreten ist. Er erinnert sich, mit einem Bravourstück von Pechatschek debütirt und damit ganz besonders gefallen zu haben. Nicht immer ist der Tondichter größer und unsterblicher, als der ihn interpretirende Spieler. Seit jenem Pester Concert preist die Welt den Geiger Joachim und wird nach hundert Jahren noch seinen Namen nennen — wer aber weiß etwas von dem Componisten Franz Pechatschek? Nur das Musiklexikon, welches uns belehrt, daß dieser dunkle Ehrenmann (Sohn des gleichnamigen Wiener Theater-Capellmeisters) ein tüchtiger Musiker gewesen und schon mit sechs Jahren vor dem kaiserlichen Hofe gespielt hat. Er hat also vor unserem Joachim drei Jahre Schnellreife voraus und — dreißig Jahre vorzeitiger Verschollenheit. Fast gleichzeitig mit Joachims fünfzigjährigem Jubiläum feiert Clara Schumann den sechzigsten Jahrestag ihres ersten Concerts. Beide Künstler

Digitized by Google

sehen wir heute in beneidenswerther Kraft und Spielfreudigkeit, in aufrechtem Besitz ihres Könnens und Empfindens, alt an Erfahrung, jung im Gemüthe. Eine so lange ruhmvolle Laufbahn gehört selbst in der Musik zu den Seltenheiten. In jeder andern Kunst ist sie überhaupt unmöglich. Wer hat von einem neunjährigen Dichter oder Maler gehört? Nur die Tonkunst besitzt den fragwürdigen Vorzug, das Gehör und die Finger der Kleinen weit ihrem Verstande vorauszuschicken. Die meisten werden alte Kinder ohne Wunder und ohne Ruhm; wenige erwachsen zu großen Künstlern und zahlen dann häufig, wie Mozart und Mendelssohn, die frühe Reife mit einem frühen Tod. Freuen wir uns der schönen Ausnahmen, die, wie Joachim und Clara Schumann, mit den Jahren auch in der Kunst hochgewachsen sind und ihre lange segensreiche Wirksamkeit noch immer weiterzuführen vermögen.

An einem so wichtigen Marksteine gedenkt man unwillkürlich der ersten Anfänge.

In meiner Sammlung vergilbter Concertzettel befindet sich auch die Anzeige einer zum Besten des Wiener Bürgerspitals gegebenen Akademie vom Jahre 1840, in welcher vier kleine Knaben das einst beliebte „Concert für vier Violinen" von Louis Maurer spielten. Die winzige Wunder-Quadriga bestand aus den Brüdern Hellmesberger, Adolf Simon und Josef Joachim. Es war wohl das erste öffentliche Auftreten des damals neunjährigen Joachim in Wien und erregte ein rasch wieder verhallendes Aufsehen. Zu jener Zeit grassirte in Wien ein solcher Ueberfluß an musikalischen Wunderkindern, daß man für ein Wunder bald jedes Kind anzusehen begann, das kein „Wunderkind" war. Der kleine Joachim war kurz vorher von seinem Vater, der einen wohlhabenden Bruder unter den Wiener Kaufleuten hatte, nach der Kaiserstadt gebracht worden in musikalische Lehre. Sie kamen aus

Digitized by Google

Kittsee, einem Dorfe bei Preßburg, dem Geburtsort des Kleinen. Joachim ist somit ein Ungar, ein Ungar genau wie Liszt, welcher gleichfalls außer „Eljen" kein Wort ungarisch verstand. Die an Oesterreich grenzenden ungarischen Comitate, insbesondere aber ihre Hauptstädte Preßburg, Oedenburg, Raab waren noch vor 30 Jahren überwiegend deutsch, in den Kreisen des gebildeten Mittelstandes fast ausschließlich deutsch. Was sich in Joachims Compositionen an magyarischen Anklängen findet, ist gerade wie bei Liszt, nicht sowohl unvertilgbarer Jugendeindruck, als vielmehr späterer, mit künstlerischem Bewußtsein nachgeholter Erwerb. Joachim ist durch und durch Deutscher, vom Kerne aus bis in die kleinsten Aeußerlichkeiten.

Unter der Leitung des trefflichen Josef Böhm legte Joachim den soliden Grund zu seiner späteren Meisterschaft. Das war der richtige Lehrer; Wien jedoch, das in Walzerlust und Virtuosen-Cultus schwelgende Wien der Vierziger-Jahre, kaum der rechte Ort für ernsthafte musikalische Bildung. Damals behauptete Leipzig durch das Zusammenwirken von Mendelssohn, Schumann, David, Hauptmann, Moscheles den Rang der vornehmsten Musikstadt in Deutschland. Joachims guter Stern führte ihn dahin. Dieser Stern war eigentlich eine Tante, Frau Fanny Wittgenstein, die, in Leipzig verheirathet, den kleinen Josef zu sich berief. Die Musikfreunde Wiens kennen die behende, freundliche Dame, welche trotz ihrer Jahre noch jedes gute Concert besucht und jetzt mit stolzer Freude das fünfzigjährige Künstlerjubiläum ihres Schützlings mitfeiern darf. Ihre sehr zahlreiche, in allen absteigenden und Seitenlinien musikalische Familie ist sozusagen das Joachimsthal von Wien. In Leipzig wurde Mendelssohn von unschätzbarem Werth und Einfluß für den heranwachsenden Künstler. Er hat diesen nicht blos musikalisch erleuchtet, sondern auch in dem

Digitized by Google

Streben nach allgemeiner, wissenschaftlicher Bildung liebevoll gefördert und geleitet. Er nahm seinen „Posaunen-Engel" — wie er den vollwangigen, kleinen Joachim scherzhaft zu nennen pflegte — mit nach London und setzte es durch, daß dieser in der Philharmonischen Gesellschaft, welche die Mitwirkung von „Wunderkindern" principiell ausschloß, trotzdem auftreten durfte. Sein meisterhafter Vortrag des Beethovenschen Concertes eroberte dem jungen Künstler die Gunst des englischen Publikums, die ihm bis heute anhänglich treu verblieben ist. Mit dem Concert von Beethoven führte sich Joachim 1861 als gereifter Künstler auch in Wien ein, wo man den 21 Jahre lang Ferngebliebenen, Berühmtgewordenen längst mit Spannung erwartet hatte.

Und auch jetzt wieder, am 11. Februar 1889, hat Joachim seinen ersten Abend im großen Musikvereinssaale mit demselben Beethovenschen Concert eingeweiht, das wir alle so oft, und doch von Joachim niemals zu oft gehört haben. Joachims künstlerische Entwickelung, sein Stil, seine Persönlichkeit sind eng verwachsen gerade mit diesem Werke; man könnte es kurzweg „sein Concert" nennen. Neben diesem spielt er, spielen alle Geiger am häufigsten das Mendelssohnsche. Die langjährige Herrschaft dieser beiden Violinconcerte ist heute noch ohne Rivalen, ihre Popularität ohne Beispiel. Von allen Violinconcerten aus der Zeit zwischen Beethoven und Mendelssohn wird höchstens hin und wieder ein Spohrsches noch gespielt; Mendelssohns Zeitgenossen und Nachfolger: Molique, Beriot, Vieuxtemps, Lipinsky, Ole Bull, Ernst, David sind nach kurzer Glanzzeit vergessen. Ferdinand David selbst macht darüber in einem Briefe an Mendelssohn folgende richtige Bemerkung: „Von Concerten halten sich nur die Sachen allerersten Ranges. Die Stücke dieser Gattung enthalten nothwendigerweise das jeder Epoche eigenthümliche Passagenwerk,

Digitized by Google

und dieses unterliegt in kürzerer oder längerer Frist einem Veralten, über welches allein der höchste musikalische Ideengehalt hinweghelfen kann. Weil dem so ist, spielt die jüngere Generation meine Concerte schon jetzt nicht mehr." Die letzten dreißig Jahre haben als das Bedeutendste in diesem Fach Joachims Ungarisches Concert und das Violinconcert von Brahms hervorgebracht. In dem „Ungarischen Concert" scheint Joachims schöpferische Kraft — etwas früh — ihren Gipfelpunkt erreicht zu haben. Es wirkt frischer, unmittelbarer, lebensvoller als das Brahmssche, dessen großartiges Pathos und erstaunliche Kunst doch zu sehr des sinnlichen Reizes und der einleuchtenden Klarheit entbehrt, um auf die Popularität der beiden Violinconcerte von Beethoven und Mendelssohn hoffen zu dürfen. Joachim, welcher dieses Werk vor zehn Jahren zuerst in die Welt eingeführt hat, spielte es auch diesmal mit höchster Vollendung und großem Erfolge. Als treuer und mächtiger Apostel der Brahmsschen Muse hat sich Joachim — ähnlich wie Bülow — ein eigenes großes Verdienst um die Kunst erworben.

Wie das Violinconcert von Brahms, so ist auch in neuester Zeit dessen Doppelconcert für Violine und Violoncell und die 3. Violinsonate in D-moll zum ersten Mal durch Joachim in die Welt eingeführt worden. Und wie er das alles vorträgt! So klar und plastisch ohne pedantische Steifheit, seelenvoll ohne krankhafte Sentimentalität, energisch ohne Gewaltthätigkeit. Da klingt kein Accent zu schwach oder zu stark, keine Wendung schneller oder langsamer, als der Componist es sich gedacht haben mag. Von Joachims erstaunlicher Technik noch eigens zu sprechen, haben wir uns lange entwöhnt. Dies ist mit sein vornehmster und eigenster Ruhm. An Joachim kann man erfahren, von Joachim lernen, was im höchsten Sinn musikalischer Vortrag heißt.

Digitized by Google

Joachims echter Künstlersinn prägt sich schon in seinen Programmen aus. Er läßt das dankbarste Effectstück bei Seite liegen, wenn es als Musik flach und geistlos ist. Aus der älteren und der modernen Violinlitteratur, die beide für den Virtuosen keineswegs sehr reich sind, wählt er das Beste und Eigenthümlichste. Mehr als eine bedeutende Composition haben wir durch ihn kennen gelernt. So z. B. das A-moll-Concert von Viotti, das in etwas veralteter Hülle einen tüchtigen musikalischen Kern und besonders im Schlußsatz viel Geist und Leben geltend macht. Es bietet ein besonderes Interesse, das Stück von Joachim zu hören, dessen Spiel in gerader Descendenz von Viotti abstammt. War doch Joachims Meister, der treffliche Josef Böhm, ein Schüler Rodes, der, seinerzeit von Viotti gebildet, der vornehmste Apostel dieser Schule wurde. Viele der an Viotti (geb. 1753) als charakteristisch gepriesenen Vorzüge, die Noblesse des Vortrags, die kühne, alles Kleinliche vermeidende Bravour, finden wir in Joachim auf moderner Stufe wieder. Von älteren Italienern feiern auch Corelli und Tartini in Joachims Concerten eine fröhliche Auferstehung. Um Corelli (1653—1713) hat Joachim überdies ein bleibendes litterarisches Verdienst durch die Revision und Herausgabe seiner Werke. Von Tartini ist es selbstverständlich die „Teufelssonate", in deren Vortrag Joachim durch höchste Vollendung des Trillers, der Sprünge und des Staccato glänzt. Paganini hat uns auf einigen Programmen Joachims ein wenig überrascht; ich glaube, daß letzterer diesen Schöpfer und Schutzheiligen des excentrischen Virtuosenthums seit mehreren Jahren nicht mehr öffentlich cultivirt. Wem nicht persönliche Erinnerung an Paganinis Spiel einen verklärenden Schimmer über dessen Compositionen breitet, der kann darin nur das Extrem einer obsolet gewordenen Bravour erblicken. Das Bedenkliche der von Joachim gespielten Paganinischen „Capricen" und „Hexen-

Digitized by Google

Variationen" liegt nicht nur in ihrem geringen musikalischen Gehalt, sondern auch darin, daß sie selbst von größten Meistern kaum ganz rein bewältigt, geschweige denn wahrhaft schön vorgetragen werden. Zu viel ist darin gegen den Charakter des Instrumentes gesündigt, als daß es nicht unter dem Bogen seines Bändigers winseln und kreischen müßte. Die Bewunderung für den Virtuosen und das physische Unbehagen über die unvermeidlichen schrillen Töne streiten dann im Hörer. Diese Hetzjagd von Flageoletteffecten, von Pizzicatos mit allen fünf Fingern der linken Hand, von drei- und vierstimmigen Accorden gehört zwar ohne Frage in das Bereich des Wunderbaren, aber vom Wunder verlangen wir, daß es unfehlbar sei.

Von den deutschen Klassikern älterer Epoche begegnen wir natürlich Sebastian Bach am häufigsten in Joachims Concerten. Am liebsten und schönsten spielt er die kleineren Solostücke von Bach, die E-moll-Suite, vor allem die bekannte „Chiaconna". Hier wirkt Joachim durch eine bisher unerreichte Feinheit und Gebundenheit des mehrstimmigen Spiels. Ich bekenne unumwunden meine geringe Neigung für längere Violinsolos ohne alle Begleitung, welche das Ohr nach einem stützenden und füllenden Grundbaß schmachten lassen. Die Geige ist einmal ihrer Natur nach kein polyphones Instrument, und so reizvoll sich in einem größeren Violinconcert einzelne Terzen- und Sextenpassagen herausheben, so unbefriedigend wirkt ein anhaltend mehrstimmiges Violinspiel, das in drei- und vierstimmigen Accorden sich mit Arpeggiren behelfen muß. Die Wonne, die für den Virtuosen selbst darin liegt, unabhängig von jedem Accompagnement, die Geige wie ein kleines Orchester zu behandeln, begreife ich vollkommen, weniger das Entzücken der Hörer über ein nothwendigerweise musikalisch unvollkommenes Resultat. Ich habe stets die Bravour bewundert, mit welcher Joachim nach einander drei, auch vier solcher polyphoner Geigen-

Digitized by Google

stücke von Bach (Andante, Sarabande, Bourrée, Chiaconna) herausbringt, und dennoch trotz unsäglicher Mühe nicht so rein und präcis herausbringt, als es zwei mittelgute Geiger zusammenspielend getroffen hätten. Der Beifall gilt mehr der glücklich überwundenen Schwierigkeit, als der reinen und vollen Schönheit, auf deren Kosten vielmehr jene Ueberwindung erst möglich wird.

Besonderen Dank verdient Joachim dafür, daß er häufig, mit weiser Auswahl, Spohr'sche Musik spielt. Sie von Joachim zu hören, das ist ein süßes Schwelgen in zauberhaftem Ton und weicher inniger Empfindung. Ein seltener Genuß in zweifachem Sinne; denn Spohrs Name ist seit lange in allmählichem Verschwinden begriffen und Joachim einer der Wenigen, die sein noch gedenken. Auf eine Periode übermäßigen Spohr-Cultus ist in schnellem Rückschlag eine Zeit ungerechter Unterschätzung dieses Tondichters gefolgt, den man als „veraltet" kurz beiseite wirft, weil er in Einzelheiten manierirt und formalistisch war. Das hat die wunderliche Folge, daß, wenn wir nach langer Zeit wieder einmal ein schönes Spohr'sches Stück hören, uns heimlich das Herz aufgeht, als beträten wir nach Jahren den Boden unserer Kindheit und lebten das ganze süße Weh der mit Spohr verwachsenen Jugendzeit noch einmal durch. Vielleicht gehören diese Eindrücke dazu, um Spohr zu lieben; um ihn hoch zu ehren, braucht man blos guter Musiker zu sein. Joachims Vortrag eines Spohr'schen Adagio (z. B. aus dem G-dur-Concert) könnte dem besten Sänger zum Vorbild dienen; als Muster wie ein Recitativ ausdrucksvoll zu phrasiren, eine Melodie schwärmerisch innig, dabei durchaus ruhig und schön im Ton zu singen sei.

Beethoven erscheint in Joachims Programm fast immer an erster Stelle mit dem D-dur-Concert, manchmal auch mit

Digitized by Google

der selten gehörten Romanze in F-dur (op. 50). Gleich der bekannten G-dur-Romanze trägt sie den unverkennbaren Stempel Beethovenscher Erfindung, hat aber gleichfalls einen Gelegenheitsbeigeschmack. Aus Beethovens kraftvollster Zeit stammend, mahnen doch beide durch manchen conventionellen veralteten Zug an die „erste Periode". Joachim spielt die Romanze wunderbar groß und ruhig, einfach auf der hellen E-Saite, während wohl kein anderer Virtuos sich versagt hätte, sie künstlich in ein tieferes Helldunkel zu ziehen. Diese schlichte, schmucklose Größe scheint mir der hervorragendste Zug in Joachims Spiel. Daß er sich damit mancher feineren unmittelbar rührenderen Wirkung begiebt, wollen wir uns nicht verhehlen. Vieuxtemps, dessen Vortragsweise sich zu der Joachims ungefähr verhält, wie Weibliches zu Männlichem, hat mit seinem reizbareren Naturell uns manche Stelle unmittelbarer ans Herz gespielt, als Joachim mit seinem unbeugsamen, römischen Ernst. Der große pathetische Stil wird das Publikum immer früher zur Bewunderung als zur Liebe bewegen.

Robert Schumann, der die Clavierspieler mit herrlichen Gaben aller Art förmlich überschüttet, hat sich der Geiger kaum vorübergehend erinnert. Das „Abendlied", das Joachim so seelenvoll vorträgt, ist von ihm aus Schumanns vierhändigen Clavierstücken op. 85, übertragen und stimmungsvoll instrumentirt. Außerdem spielt Joachim häufig die Schumannsche „Phantasie mit Orchester", op. 131 — ohne Zweifel aus Pietät. Schumann hat dieses ebenso schwierige, wie unerfreuliche Stück an der Neige seiner lichten Tage geschrieben und es Joachim gewidmet. Es ist ein dunkler Abgrund, über welchem zwei große Künstler sich die Hände reichen.

Joachim ist uns auch als schaffender Musiker bedeutungsvoll und interessant geworden. Zu den fruchtbaren Componisten

Digitized by Google

gehört er nicht, er hat nur wenig und in langen Zwischenräumen publicirt. Abgesehen von einigen kleineren Compositionen, sind es namentlich drei Werke, welche Joachim eine angesehene Stellung unter den modernen Instrumentalcomponisten sichern: eine Partie „Variationen für die Violine mit Orchester" und zwei große Violinconcerte, von denen das „in ungarischer Weise" das bekannteste und bedeutendste ist. Eine Anzahl Orchestercompositionen soll Joachim noch unveröffentlicht im Pulte haben, worunter drei Ouvertüren: zu Demetrius, zu Heinrich IV. und zu einem Lustspiel von Gozzi. Wir kennen keine davon; hingegen ist neuestens (im December 1888) Joachims „Ouvertüre zum Andenken Heinrichs von Kleist" in Wien gespielt worden. Wer nicht in sehr kindlichen Vorstellungen über die Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik befangen ist, der wird von Joachims Orchesterstück eine porträtgetreue Schilderung des betreffenden Poeten nicht erwarten. Gewiß hat der Componist niemals vermeint, irgend ein Mensch, mit dem Titel dieses Musikstücks unbekannt, könnte beim Anhören just auf Kleist verfallen. Der Tondichter giebt uns hier gleichsam zwei verschiedene Fäden in die Hand, die Composition und den Titel — diese sollen wir im Geiste mit einander verknüpfen. Die Phantasie des Einen wird sich dabei willfähriger, geschäftiger zeigen, als die eines Andern. Nur wenn wir gar keinen Vereinigungspunkt für diese beiden Fäden entdecken, gar keine innere Verwandtschaft zwischen dem Musikstück und seinem Titel, werden wir sagen können, der Componist hat einen Mißgriff gethan. Dies ist Joachim nicht widerfahren. Dennoch enthält seine Ouvertüre wenig, was uns nöthigen könnte, sie unter dem Einfluß von Heinrich v. Kleist zu denken. Von diesem lebt nur der grübelnde, melancholische Zug in Joachims Ouvertüre, die in ihrer trüben, weichen Stimmung stark an Schumann, namentlich an

Digitized by Google

dessen Genoveva-Ouvertüre erinnert. Wir vermissen einen viel entscheidenderen Zug: das leidenschaftlich Aufflammende, Gewaltige, ja Gewaltsame, das Kleists Wesen kennzeichnet und seine Dichtungen prägt. Abgesehen von der poetischen Uebereinstimmung — welche, wie gesagt, ebensosehr in dem guten Willen unserer eigenen Phantasie, als in der Partitur selbst liegt — ist Joachims Kleist-Ouvertüre ein edel gedachtes, mit tüchtiger Kunst ausgeführtes Tonstück, wie deren heute nicht allzu viele auf den Markt kommen.

Diejenigen, welche, in Erinnerung an Joachims Lehrjahre in Weimar, „Zukunftsmusik" von ihm erwartet haben, sahen sich sehr getäuscht. In Weimar, wohin man den jungen Joachim 1849 als Concertmeister berufen hatte, waltete damals allerdings Franz Liszt als unumschränktes musikalisches Oberhaupt, als Schützer und Verbreiter der neuen, hauptsächlich durch Richard Wagner repräsentirten Richtung. Durch persönliche Liebenswürdigkeit und geniale Eigenart zog er, einem Magnet gleich, alle jugendlich begeisterten Künstler an. Zu letzteren zählte auch unser Joachim, der — so heißt es — mit seiner ganzen Capelle für die Zukunftsmusik schwärmte. Diese Periode unklarer, jugendlicher Gährung währte jedoch nicht lange bei dem an Mendelssohn und Schumann herangebildeten Künstler. Joachim hat sich später ausdrücklich losgesagt von der Weimarischen Schule und den revolutionären Tendenzen ihrer Wortführer; auch zeigen die mir bekannt gewordenen Compositionen Joachims keinerlei Liszt-Wagnerschen Einfluß. Auch äußerlich löste bald seine Ernennung zum hannoveranischen Hofcapellmeister Joachims Zusammenhang mit Weimar. Er nahm den günstigsten Einfluß auf die musikalischen Zustände in Hannover und erfreute sich der besonderen Gunst seines Herrn, des musikalisch hochbegabten blinden Königs. Diese für beide Theile ehrenvolle Zuneigung

Digitized by Google

hat die Existenz des selbständigen Staates Hannover überdauert. Mir ist der Tag wohl erinnerlich, an welchem Joachim im Jahre 1867, kaum in Wien angekommen, nach Hietzing eilte, um sich dem entthronten König vorzustellen. Auf das wehmüthigste gestimmt kam er von dem Besuche zurück, welchen der König, in Erinnerungen an die hannoversche Zeit schwelgend, lange hinauszog. „Nicht wahr," rief der König aus, „so schön wie in dem Concertsaal meines Schlosses hat Musik nirgends geklungen! Nun," setzte er leise und vertraulich hinzu, „wir werden hoffentlich eines Tages dort wieder musiciren." Joachim schwieg. Dieser Hauch tröstlicher, den Menschen niemals verlassender, Hoffnung mußte ihn, der klarer in die Zukunft blickte, doch eigen durchschauern.

Eine neue segensreiche Thätigkeit, von der ich leider nur vom Hörensagen berichten kann, entfaltet Joachim seit einigen Jahren in Berlin als oberster Leiter der königlichen Hochschule für Musik. Ueber seine erfolgreiche Wirksamkeit als Lehrer und Dirigent vernehmen wir nur Eine Stimme des Lobes. Wenn nach Gumprechts Zeugniß Berlin, das in Sachen der musikalischen Erziehung länger als ein halbes Jahrhundert hinter Leipzig und Wien beträchtlich zurückgestanden, jetzt auch nach dieser Seite hin die ihm gebührende Stelle im deutschen Kunstleben einnimmt, so ist dies zum großen Theile Joachims Verdienst.

Digitized by Google

VI.

Christoph Gluck.

(1887.)

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Heute, am 15. November 1887, ist es ein Jahrhundert, daß Gluck in seinem Wiener Hause im Alter von 73 Jahren die Augen schloß. Wie in unserem Privatleben die Todestage geliebter Freunde uns zu gesammeltem Erinnern anregen; wie da ein Blick auf den Kalender genügt, den uns Entrissenen inniger nachzudenken, nachzufühlen — so beugen, mit sanfterer Hand, auch die Todestage unserer größten Dichter und Künstler uns zu deren Ruhestätte nieder. Wir vergegenwärtigen uns im Geiste ihre Thaten, ihre Schicksale und möchten ihr reiches Leben wie ein offenes Buch in Händen halten. So geht es uns heute mit Gluck. Zwar die Werke des großen Tondichters geben uns kaum ein wichtiges Versäumniß zu beklagen. Unser Hofoperntheater hat durch treffliche Aufführungen des Orpheus, der Alceste, Armida, Iphigenia in Aulis und in Tauris, sogar des komischen Singspiels „Der Kadi" die Unterlassungssünden früherer Decennien pietätsvoll getilgt und Gluck aus dem Staube des Archivs dem blühenden Leben zurückgewonnen. Diese Aufführungen haben wiederum dem Kritiker erwünschten Anlaß geboten, Glucks Opern in ihrer historischen Bedeutung und ihrem ästhetischen Werth eingehend

Digitized by Google

zu besprechen. Darüber liegt eine ganze Litteratur vor. Hingegen haben wir heute, da wir im Geiste oder mit blätternder Hand das Leben Glucks wieder durchgingen, schmerzlicher als je empfunden, wie wenig alle Biographen uns über den Charakter, die Eigenheiten, die Häuslichkeit, den Freundeskreis des Meisters sagen. Wir sind über das Privatleben Haydns, Mozarts und Beethovens, ja selbst über das von Bach und Händel genauer unterrichtet, als über den Menschen Gluck, der doch die meisten seiner Jahre in Wien als Wiener Bürger zugebracht hat. Fast wissen wir aus französischen Schriftstellern mehr über Glucks vorübergehenden Aufenthalt in Paris, als über sein Leben in Wien. Und, merkwürdig genug, verdanken wir die interessantesten Details über seine Wiener Häuslichkeit den Berichten fremder Reisender — des Berliner Buchhändlers Nicolai, des preußischen Capellmeisters Jos. Fr. Reichard und des englischen Musikschriftstellers Burney — welche unsern Meister hier in seinem Heim besucht haben. Die erste und vollständigste Biographie Glucks ist erst im Jahre 1854 erschienen und von dem verstorbenen Custos der Wiener Hofbibliothek, Anton Schmid, verfaßt. Dieser würdige Mann hat mit rührendem Fleiß und beispielloser Ausdauer sein halbes Leben dieser Arbeit gewidmet, welche alles Material, das überhaupt noch zu beschaffen war, sorgsam zusammenstellt und sichtet.*) Was den historischen Theil, das Factische, betrifft, haben alle späteren Gluck-Biographen unsern Schmid einfach abgeschrieben; höchstens daß

*) Schmids ästhetische Kritik, die eigentlich aus eitel Bewunderung besteht, kann heute kaum mehr genügen. Auch sein Französisch ist nicht immer verläßlich; so verwechselt er z. B. fuseau (Spindel) mit fusil (Flinte) und übersetzt den bekannten Ausspruch des Abbé Arnaud mit den Worten: „Herkules sei weit geschickter, die Keule zu schwingen, als die Flinte zu handhaben."

Digitized by Google

Gustave Desnoiresterres in seinem Buch „Gluck et Piccinni“ einige neue Details über die Pariser Epoche hinzubringt.

Vielleicht das wichtigste Verdienst Schmids, jedenfalls sein eigenstes, ist die Feststellung von Glucks Geburtsort und Geburtsjahr. Ueber beides herrschte vollkommene Unsicherheit und verschiedenste Meinung. Erst Schmid hat unumstößlich dargethan, daß Gluck am 2. Juli 1714, und zwar in Weidenwang, einem kleinen Orte der bayrischen Oberpfalz, zur Welt kam. Gluck selbst hat freilich immer und überall, wie Schmid bestätigt, Böhmen sein eigentliches Vaterland und die Böhmen seine Landsleute genannt. Im Auslande hielt man ihn auch meistens für einen Böhmen, wie unter anderem das boshafte Spottgedicht von Marmontel darthut, welches mit den Worten anhebt: „Il arriva, le jongleur de Bohême“. König Ludwig I. von Bayern hatte übrigens schon lange vorher von dem berühmten Landeskind Besitz ergriffen, indem er Gluck auf dem Münchener Promenadeplatz eine Statue setzte, neben dem 1594 in München verstorbenen niederländischen Tondichter Orlando Lasso. Legen wir das Hauptgewicht auf langjährige Ansässigkeit, so hat Bayern noch immer ein größeres Anrecht auf den Niederländer, der an vierzig Jahre in München wirkte, als auf Gluck, welcher als dreijähriges Kind mit seinen Eltern nach Böhmen zog und wahrscheinlich nie wieder bayrischen Boden betreten hat. Glucks Vater, der in seinen Jünglingsjahren Büchsenspanner des Prinzen Eugen von Savoyen gewesen, übersiedelte mit seiner zahlreichen Familie, worunter der dreijährige Christoph, aus Bayern nach Böhmen, als Forstmeister zuerst des Grafen Kaunitz, später des Fürsten Lobkowitz in Eisenstadt. Wie der Vater unseres Gluck, so waren auch der Großvater und die meisten seiner Brüder und Vettern Revierjäger und Forstleute. Seine Körperkraft, seine wetterfeste Gesundheit verdankte er wohl dieser waidmännischen Ab-

Digitized by Google

stammung und äußersten Abhärtung in der Jugend. Auffallenderweise ward er selbst nicht zum Jäger bestimmt; man schickt ihn nach Komotau ins Jesuiten-Gymnasium, dann nach Prag, wo er, da die Mittel zum Weiterstudium fehlten, sich ganz seiner Lieblingskunst, der Musik, widmet. Frühzeitig hat er sich als geschickter Kirchensänger, Geiger und Violoncellspieler sein karges Brot verdient. Diese harte Jugend voll Arbeit und Entbehrung verhalf ihm zu früher Selbständigkeit und Energie.

Was hat sodann den Zweiundzwanzigjährigen nach Wien geführt? Der Musikantentrieb, die alte Musikersehnsucht nach der Donaustadt, diesem Paradies für alle, die da singen, geigen, componiren. Die Fürstenfamilie Lobkowitz, welche in der Musikgeschichte Oesterreichs eine hervorragende Rolle spielt, nimmt sich hier des talentvollen jungen Musikers an. Sie macht ihn mit dem lombardischen Fürsten Melzi bekannt, der ihn zu seinem Kammermusikus ernennt und nach Italien mitnimmt. Bald gründet Gluck in Mailand und Venedig seinen Ruf durch eine Reihe von italienischen Opern, die, ganz im damaligen Modestil geschrieben, auch von dem schönsten Mode-Erfolg gekrönt waren. Nach elfjähriger Abwesenheit nimmt Gluck 1748 seinen ständigen Wohnsitz in Wien, wird Hof-Capellmeister und liefert abermals eine stattliche Anzahl italienischer Opern und Hoffestspiele, die, heute nur noch dem Namen nach bekannt, von der Zeit rasch hinweggespült sind. In dieser Weise componirte auch Gluck bis zum Jahre 1762, wo er plötzlich mit der Oper „Orfeo ed Eurydice“ die Heerstraße blos ohrenschmeichelnder Musik verließ und in „Alceste“ (1767) seine mit „Orfeo“ begonnene musikalisch-dramatische Reform weiter befestigte und vertiefte. Es drängte ihn nunmehr nach neuer und bedeutenderer Wirksamkeit in Paris. Er hat eine Einladung dahin geradezu gewünscht und gesucht. Glucks Pariser Thätigkeit dauerte, von zeitweiligen Rückreisen nach

Digitized by Google

Wien unterbrochen, von 1773 bis 1779. In diesem Zeitraum hat Gluck außer der französischen Bearbeitung des Orfeo und der Alceste an neuen, für Paris geschriebenen Opern mit großem, andauerndem Erfolg aufgeführt: Iphigenia in Aulis, Armida und Iphigenia in Tauris. Außerdem drei unbedeutendere Werke, die bald vom Repertoire verschwanden und auch heute als nicht mehr lebensfähig ignorirt werden: L'arbre enchanté, La Cythère assiégée, Echo et Narcisse. Ueber alle diese Opern ist hinreichend viel geschrieben. Sehen wir uns heute lieber die berühmten Sängerinnen an, welche in Glucks Pariser Erfolgen eine große Rolle gespielt haben.

Es waren ihrer hauptsächlich drei: Sophie Arnould, Rosalie Levasseur und Madame de Saint-Huberty. Sophie Arnould, nicht blos als geniale dramatische Sängerin, sondern ebensosehr als bezaubernd anmuthige und geistreiche Frau gefeiert, war die erste Darstellerin der Eurydice im „Orphée" und der Iphigenia in Aulis. Anton Schmid irrt vollständig, wenn er sagt, sie habe diesen zwei Rollen und dem Unterrichte des Meisters ihren ganzen Ruhm verdankt. In Wahrheit glänzte sie bereits seit mehr als zehn Jahren in ersten Rollen, als Liebling des Pariser Publikums. Gluck hat ihren Ruhm nicht begründet, sondern ihn untergraben, indem er ihr die Rolle der Alceste, auf die sie ein Recht hatte, zu Gunsten einer andern Sängerin verweigerte. Ihre schwache, aber ungemein süße, seelenvolle Stimme und ihr großes dramatisches Talent wirkten berückend. Was ihr jedoch in Glucks Opern schwer fiel, war das von den früheren Componisten nicht geforderte strenge Tacthalten. Bei einer Probe von Grétrys „Céphale et Procris" in Versailles interpellirte Sophie den Capellmeister Francoeur, daß das Orchester ihren Gesang störe. „Aber wir sind ganz im Tact!" erwidert Francoeur. „Tact? Was ist

Digitized by Google

das für ein Thier? Folgen Sie genau meinem Gesang, und wissen Sie, daß Ihr Orchester der gehorsame Diener der Sängerin ist, welche recitirt." Unter dieser insolenten Form reclamirte Sophie Arnould die Rechte, welche die Opernsängerinnen vor Glucks musikalischer Revolution ausgeübt hatten. Thatsächlich waren damals die französischen Opernsänger nur Leute, die eine Tragödie musikalisch recitirten, auf bestimmte, vom Componisten angegebene Intervalle. Sie hatten die vollste Unabhängigkeit, „quant à la manière de présenter leurs phrases"; sie durften eilen oder zögern oder auf einer Note Halt machen, ganz nach Eingebung des Augenblicks. Das Orchester mußte sklavisch nachfolgen. Sophie Arnould war ganz eigentlich eine „actrice chantante", wie der officielle Theater-Almanach sie nennt; ihr galt das Wort, der dramatische Accent als Hauptsache, nicht die Note. Trotzdem muß sie in Glucks Opern ihre frühere schlechte Gewohnheit tapfer beherrscht haben, denn mit ihrer Iphigenie und Eurydice hatte sie Gluck befriedigt und das Publikum entzückt. Sie fühlte sich daher tief gekränkt, als Gluck die Rolle der Alceste nicht ihr, sondern einer Sängerin zutheilte, welche bisher nur kleine Rollen (z. B. den Amor im „Orphée") innegehabt: Rosalie Levasseur.

Für diese hohe Aufgabe entschieden unzureichend, trug nach allen Berichten Rosalie zum großen Theil die Schuld an dem anfänglichen Mißerfolg der Alceste. Trotzdem ist Gluck ihr treu geblieben und hat ihr auch noch die „Armida" und „Iphigenia in Tauris" zugetheilt. Ihr größtes Verdienst — A. Schmid verschweigt es — bestand darin, die Geliebte des österreichischen Gesandten am Pariser Hofe, Graf Merci-Argenteau, zu sein, dessen Einfluß für Gluck von der höchsten Wichtigkeit war. Dem Grafen und seiner Rosalie (bei welcher der Meister sogar einquartiert war) that er jeden erdenklichen

Digitized by Google

Gefallen. Der feinsinnige Schriftsteller Carus äußerte einmal sein Erstaunen darüber, wie in Gluck, „diesem derben Oberpfälzer", eine so überaus zarte musikalische Seele wohnen konnte. Gluck zeigt aber auch noch in anderem Sinn eine Doppelnatur. In seiner Kunst hoher strenger Idealist, war er zugleich ein sehr praktischer Welt- und Geschäftsmann, der seine Interessen wahrzunehmen verstand. Es mochte ihm lästig genug ankommen, seine Zeit in Hofcirkeln und Salons zu verbringen; allein er wußte, wie einflußreich sie waren, und wie eifrig „Stimmung zu machen". Bei den tonangebenden Damen, namentlich bei der Genlis, erschien und musicirte er unermüdlich; um die Gunst Ronsseaus bemühte er sich in fast demüthiger Weise; die ihm geneigten Journalisten stachelte er fleißig zum Angriffe oder zur Abwehr. Er wußte das öffentliche Interesse immer rege zu erhalten, liebte polemische Händel und suchte sie. Nachdem durch seine Protection Rosalie zum ersten Range emporgestiegen war, erbleichte der Stern Sophie Arnoulds. Sie, die stets im vollsten Luxus gelebt, die halb Paris beherrscht und zahllose Anbeter zu ihren Füßen gesehen hatte, starb gänzlich verlassen als arme alte Frau im Jahre 1802. Aber auch für Rosalie sollte bald die Ueberwinderin erscheinen, die sie in den Winkel der Vergessenheit drückte.

Es war Madame de Saint-Huberty, mit ihrem Mädchennamen Anna Antoinette Clavel. Sie war 1756 in Straßburg geboren, die Tochter eines Musikers, der ihr wunderbares Talent sorgfältig bildete. Noch sehr jung, lernte sie einen hübschen jungen Mann kennen, der sich Herr Croiselles de Saint-Huberty, Theater-Intendant des Königs von Preußen, nannte und sie bethörte, heimlich mit ihm nach Berlin zu flüchten und dort als Sängerin aufzutreten. In Wahrheit war dieser Schwindler der Sohn eines Geschäftsmannes in Metz, hieß einfach Croiselles und war nur der Regisseur einer kleinen

Digitized by Google

französischen Truppe. Liederlich und stets verschuldet, wollte er das Talent des Mädchens für sich ausbeuten und beredete es endlich, ihn zu heirathen. Wenige Tage nach der Hochzeit mißhandelte und beraubte er seine Frau und ließ sie hilflos in Berlin zurück. Dasselbe that er in Warschau und Wien. Als es ihr gelang, nach Paris zu kommen, folgte er ihr auch dorthin nach, als unermüdlicher Peiniger und Erpresser. Erst als er sie mit mehreren Spießgesellen in ihrem Schlafzimmer überfallen, geschlagen und abermals beraubt hatte, erwirkte sie die gerichtliche Trennung dieser unglückseligen Ehe. Was wir von ihr lesen, macht sie uns zum Ideal einer hinreißenden dramatischen Sängerin. Doch war sie eher häßlich als schön. Sie hatte weder die seelenvollen großen Augen, noch den edlen schlanken Wuchs von Sophie Arnould. Eine kurze, gedrungene Taille, großer Mund, ein Soubrettennäschen, lauter kleine, bürgerliche Züge und doch — die Königin der Oper! Aber ihr Geist und ihre aus dem Innersten strömende Leidenschaft durchdrangen verklärend diese Züge und ließen sie auf der Bühne schön und begehrenswerth erscheinen. Diese Metamorphose, die manche Schauspielerin so wunderbar im Theater verwandelt, die Saint-Huberty trieb sie bis an die Grenze des Begreiflichen. Als Chateaubriand sie in der Rolle der Armida sah, erkannte er in ihr die Verwirklichung seines geträumten Schönheitsideals. Sie hatte das Glück, nach einer Aufführung der Dido die einzigen Verse des Artillerie-Lieutenants inspirirt zu haben, welcher Napoleon I. werden sollte. Gluck hat zuerst ihr großes Talent erkannt und ihr durch die Rolle der Melissa (in Armida) die allgemeine Aufmerksamkeit erobert. Zu großen Rollen und höchstem Ruhm gelangte sie erst nach Glucks Abreise von Paris. Ihre Dido und Penelope (von Piccinni), Chimène (im „Cid" von Sacchini), ihre Alceste und Armida (von Gluck) denken wir uns als vollendete Durchdringung

Digitized by Google

schauspielerischer Genialität mit musikalischer Empfindung. Nach den ersten Triumphen der Saint-Huberty verschwand Rosalie und lebte von den Renten eines sehr großen Vermögens einige Jahre in Wien im Hause der ihr sehr befreundeten Wittwe Gluck. Nach dem Tode der letzteren zog sie sich wieder nach Frankreich zurück. Wie früher Rosalie, so mißbrauchte auch die Saint-Huberty ihre dominirende Stellung, indem sie die Opern-Direction rücksichtslos tyrannisirte. Wurde sie einmal wegen Insubordination ins Gefängniß gebracht, so nützte das wenig — sie wußte sich eben unentbehrlich und war es auch. Nachdem sie allerlei Liebhaber theils begünstigt, theils genarrt hatte, heirathete sie schließlich einen derselben, den Grafen d'Antraigues, und flüchtete mit ihm infolge der Revolution aus Frankreich. Sie lebten eine Zeitlang in Lausanne, dann in Venedig, in Graz, zuletzt in London. Hier wurden beide, als sie zu einer Ausfahrt in den Wagen steigen wollten, von einem entlassenen Bedienten aus Rache ermordet. (12. Juli 1812.)*)

Ich verzichte darauf, den hundertmal erzählten sogenannten Krieg der Gluckisten und Piccinnisten noch einmal zu schildern. Es war im Grunde eine litterarische, schöngeistige Fehde und wurde von beiden Seiten mit viel Geist und Witz, nebenbei, wie begreiflich, mit leidenschaftlicher Parteilichkeit geführt. Letztere ist auch auf fast alle Gluck-Biographen übergegangen, die sich bekanntlich darin gefallen, Piccinnis Talent so geringschätzig als möglich zu behandeln. Aber, wie Gluck groß im Erhabenen, so war Piccinni reizend im heiteren, im komischen Fach. So wenig dieser eine „Alceste" hätte schreiben können,

*) Die von Goncourt 1885 herausgegebenen Briefe und Familienpapiere der Saint-Huberty handeln fast gar nicht von Musik, sind aber von großem biographischen und kulturhistorischen Interesse. Der Artikel in Fétis' Lexikon wimmelt von Unrichtigkeiten.

Digitized by Google

so wenig vermochte Gluck eine heiter und melodiös fortströmende komische Oper, wie die „Ceccina", zu componiren. Es ist, als ob man sich aufs hitzigste für den „Fidelio" ereifern müßte gegen Rossinis „Barbier von Sevilla" oder für Richard Wagner gegen Lortzing. Nachdem aber Piccinni durch die Umstände gezwungen war, in Paris mit Gluck auf dessen eigenster Domäne, der lyrischen Tragödie, zu kämpfen, so konnte der Mangel an Kraft und Tiefe in seiner Musik nicht übersehen werden. Trotzdem möge man nicht etwa glauben, mit Glucks Abreise von Paris sei dessen Sieg bei Hof und in der Stadt aufrecht und Piccinni sammt den übrigen Italienern im Dunkel der Geringschätzung geblieben. Nicht nur wurde Piccinnis Roland fleißig wiederholt, auch seine neuen Opern, vor allem „Dido", fanden enthusiastische Aufnahme. Das Verlangen nach sinnlich reizvoller Musik und virtuoser Gesangskunst ließ sich eben nicht ersticken. Bei Hofe blieb Piccinni trotz Marie Antoinettes Parteinahme für Gluck ungemein beliebt; zweimal wöchentlich fuhr er nach Versailles, der Königin Gesangsunterricht zu geben. Im August 1777 kam Kaiser Joseph unter dem Incognito eines Grafen Falkenstein nach Paris, um seine Schwester zu besuchen. Er hörte da so viel und so entzückt über Piccinni sprechen, daß er den Italiener zu sehen verlangte. Piccinni wurde nach Versailles beordert und ersucht, Stücke von seiner Composition mitzubringen. Er hatte eben einige Minuten gewartet, als Marie Antoinette mit ihrem Bruder aus ihrem Boudoir heraustrat. Auf Piccinni aufmerksam gemacht, ließ Joseph die Königin sofort stehen, eilte auf den Maëstro zu und citirte ihm mit schmeichelhaftestem Lob seine Lieblingsstücke aus dessen Opern. Piccinni hatte einen Pack Noten auf ein Tischchen gelegt und wollte denselben wieder aufnehmen, um ihn zur Königin zu tragen, aber Kaiser Joseph kam ihm zuvor und ergriff selbst

Digitized by Google

die Notenhefte mit dem Ausrufe: „Ich will mich zeitlebens rühmen können, die Werke eines so großen Meisters getragen zu haben.“ Die Königin sang; hierauf trug Piccinni Einiges aus seinem noch unvollendeten „Roland“ vor. „Wahrhaftig,“ rief Joseph entzückt zu den Umstehenden, „wenn diese Musik Ihr Gehör nicht erweckt, dann ist es rettungslos für immer eingeschlafen!“ Materielle Früchte hat die französische Hofgunst für Piccinni leider nicht getragen; nicht einmal seine Auslagen für die Fahrten nach Versailles wurden ihm vergütet. Er verstand es nicht so gut, wie sein deutscher Rivale, die Gunst der Umstände für sich auszunützen, und ist arm gestorben, während Gluck mit reichgefüllter Börse nach Wien zurückkehrte.

Die letzte Oper, welche Gluck für Paris geschrieben, „Echo et Narcisse“, erlebte ein vollständiges Fiasco. Nach den Triumphen seiner früheren Opern empfand Gluck diesen (übrigens ganz begreiflichen) Mißerfolg auf das bitterste. Er wollte nicht länger in Paris bleiben, obwohl die Königin, um ihn zu besänftigen, ihm den Musikunterricht ihrer Kinder übertrug und ihm erlaubte, vorher noch nach Wien zu reisen und dort seine Angelegenheiten nach Muße zu ordnen. Gluck kehrte nach Wien zurück, das er vom October 1779 bis zu seinem Tode nicht wieder verlassen hat.

II.

Von Glucks Privatleben in Wien, wo der hochberühmte und reiche Mann doch aller Augen auf sich zog, haben wir nur dürftige Kenntniß. Immerhin können wir aus den spärlichen Berichten im Zusammenhalt mit Glucks Briefen, Zeitungs-

Digitized by Google

artikeln und seiner öffentlichen Thätigkeit uns ein ziemlich treues Bild des Mannes ausmalen. Der auffallendste Zug darin ist wohl die außerordentliche Energie, mit welcher Gluck seine spät errungenen Ideale verwirklichte und in der Oeffentlichkeit durchsetzte; sodann ein stark ausgebildetes Selbstgefühl, das er bis zur Derbheit offenherzig in Wort und Schrift manifestirte. Hinter seinen großen Charakter-Eigenschaften hinkte manch kleinliche Schwäche. Im Gegensatz zu Mozart, der weder stolz noch eitel gewesen, im Gegensatz zu Beethoven, den wir stolz, aber nicht eitel kennen, war Gluck stolz und eitel. Unter den großen Tondichtern ähnelt ihm am meisten Händel. Athletisch gebaut, wie dieser, war Gluck gleichfalls von einer gewissen majestätischen Förmlichkeit und Zurückhaltung im täglichen Verkehr, hingegen ungeduldig und aufbrausend, wo es sich um seine Musik handelte. Beide Meister gefielen sich in einer selbstbewußten Geradheit gegen hohe und allerhöchste Herrschaften; beide übten eine tyrannische Herrschaft über ihre Sänger und Sängerinnen; beide erlaubten sich ohneweiteres Rücksichtslosigkeiten gegen das Publikum. Sie wußten, daß der Menge nichts so sehr imponire, als wenn ein bedeutender Mann sich ihr „imponirt", sich darüberstellt. Gluck dachte sich das Publikum ungefähr wie das Weib des Sgnanarelle, welches geprügelt sein will. Auf eine stattliche Repräsentation hielt Gluck noch größere Stücke als Händel. Wir müssen uns ihn stets nach der Mode gekleidet und sorgfältig gepudert denken, in gesticktem Staatskleide, ein schönes Zimmtrohr mit goldenem Knopf und golddurchwirkten Seidenquasten in der Hand. Wie Händel, so gehört auch Gluck zu den äußerst seltenen Musikern, denen keine Liebeshändel nachgesagt werden. Ihn hat man nicht, wie den leicht feuerfangenden Mozart, ehelicher Untreue verdächtigen können. Gluck war in Wirklichkeit, was sein Grabstein rühmt: ein eifriger Christ, ein treuer Gatte.

Digitized by Google

Ueberall gefeiert und gehätschelt, fortwährend in der verführerischen Atmosphäre von Theaterdamen, wußte er sich doch gleichmüthig alle galanten Verhältnisse vom Leibe zu halten. Nichts deutet darauf hin, daß Gluck, wenn er einer schönen Sängerin ihre Rolle einstudirte, dabei ein anderes Interesse als das für seine Oper empfand. Dieses Interesse erfüllte ihn gänzlich. Wir möchten uns daraus zum Theil auch die befremdende Thatsache erklären, daß von Gluck eigentlich gar keine Aussprüche über andere Tondichter bekannt sind. Wir erfahren nicht, wie er über Bach oder Händel geurtheilt, was ihm die Musik von Haydn oder Mozart gegolten. Wie fast alle Künstler, die eine große reformatorische Mission erfüllt, hatte Gluck für fremde Leistungen wenig Aufmerksamkeit; sie schienen — die Meister und ihre Werke — für ihn nicht zu existiren. Von Beziehungen Glucks zu seinem großen Zeitgenossen Haydn wissen wir gar nichts, von seinem Verhalten gegen Mozart eine einzige Thatsache, die glücklicherweise erfreulich ist. Der glänzende Erfolg der „Entführung aus dem Serail" hatte den alten Herrn neugierig gemacht; auf seinen Wunsch wurde, wie Mozart dem Vater schrieb, die Oper aufgeführt, obgleich sie wenige Tage vorher gegeben war. Gluck machte dem Componisten viele Complimente darüber und lud ihn zu Tische ein. Auch bezeigte er freundlichen Antheil in einem Concert, das Mozarts Schwägerin, Aloysia Lange, im Theater gab. „Gluck" — so berichtet Mozart dem Vater (12. März 1783) — „hatte die Loge neben der Langischen, worin auch meine Frau war; er konnte die Symphonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle zum Speisen ein." Freilich war dies zu einer Zeit, da Gluck, von jeder Rivalität unbedroht, bereits auf seinen Lorbeern gemächlich ausruhte; trotzdem muß die Theilnahme des berühmten Altmeisters den Jüngeren hoch erfreut und auch

Digitized by Google

in der öffentlichen Meinung gehoben haben. Lange vorher waren Gluck und Mozart allerdings schon einmal zusammengetroffen: im Jahre 1768, als der zwölfjährige Mozart in Kaiser Josephs Auftrag die komische Oper „La finta semplice" für Wien componirt und darob allerlei Kabalen auszustehen hatte. „Unter dieser Zeit," schreibt Leopold Mozart, „haben alle Componisten, darunter Gluck eine Hauptperson ist, alles untergraben, um den Fortgang der Oper zu hindern." Darin irrt Papa Mozart ganz unzweifelhaft. Fürs erste hatte Gluck, der hochmögende Hof-Capellmeister, der bereits den „Orfeo" und „Alceste" geschrieben, den zwölfjährigen Nebenbuhler nicht zu scheuen; sodann aber war er viel zu stolz und zu rechtschaffen, um gegen ein aufstrebendes Talent zu intriguiren. Aber in seiner Liebe zum Sohne wird Vater Mozart bis zur Verblendung mißtrauisch gegen alle berühmten Componisten. Als Wolfgang zehn Jahre später nach Paris reist, warnt ihn der Vater vor den dortigen Musik-Notabilitäten, sogar vor Piccinni und Grétry, welche „eifersüchtig werden müssen". Zwei Meister, denen der Lorbeer so fest auf dem Kopfe saß, sollten angstvoll nach demselben greifen, weil ein unberühmter junger Deutscher (er hatte seinen Idomeneo noch nicht geschrieben!) in Paris sich geltend zu machen suchte. In Glucks Lebenslauf begegnen wir nur Einem jungen Componisten, dem er wärmere Zuneigung geschenkt und werkthätig bewiesen hat: Antonio Salieri. Nur dieser Ausländer, sagte Gluck, lerne ihm alle seine Manieren ab, weil kein Deutscher von ihm lernen wolle. Noch ein zweiter Componist, der junge Dittersdorf, schmeichelte sich, daß Gluck ihn wie einen Sohn liebe; er mußte aber doch durch folgenden Zug enttäuscht werden. Gluck animirte ihn (1762), mit ihm nach Italien zu reisen, worüber der junge Mann vor Freude außer sich gerieth. „Natürlich zahlen Sie die Hälfte der Reise und der

Digitized by Google

täglichen Ausgaben," bemerkte Gluck. Ja, erwidert Dittersdorf traurig, dazu fehlt mir das Geld! „Nun, dann ist's nichts mit der Reise," antwortet Gluck frostig und kehrt ihm den Rücken.

Ein harmloser, wenn auch nicht gerade classischer Charakterzug Glucks war sein Prunken mit dem päpstlichen Orden vom goldenen Sporn, den er 1754 in Rom erhalten hatte. Mozart wurde schon als 14jähriger Knabe mit demselben Orden decorirt, trug ihn aber nur nothgedrungen bei feierlichen Anlässen und nannte sich blos auf einigen Jugendarbeiten „Cavaliere" Mozart, später nicht mehr. Gluck hingegen unterschrieb sich consequent „Chevalier" oder „Cavaliere" Gluck, was ihn natürlich nur als Ritter des genannten Ordens bezeichnen sollte. Nach höflicher Wiener Sitte bildete sich aber bald ein „Ritter von" daraus und die Meinung, Gluck gehöre dem österreichischen Ritterstande an. Gluck ist aber niemals geadelt worden und in amtlichen Decreten immer nur „Chevalier Gluck" genannt. Es ist geradezu kindisch, wenn Musikschriftsteller heute noch immer „Ritter von Gluck" schreiben und unsere Theaterzettel Opern von „Christoph Ritter von Gluck" anzeigen. Im vorigen Jahrhundert gingen die Regierungen mit Adels- und Ordensverleihungen ebenso sparsam um, als heutzutage verschwenderisch. Eine Erhebung Glucks in den Adelstand würde in dem damaligen Oesterreich ein enormes Aufsehen erregt haben, und weder das Adelsdiplom noch die zahllosen davon berichtenden Zeitungen hätten spurlos verschwinden können. Noch einmal: es besteht nicht der mindeste Grund, dem großen Namen Gluck ein „von" vorzuspannen. Er war allzeit ein Ritter ohne Furcht und Tadel, aber niemals ein „Ritter von". Gluck und seine Familie hatten sich freilich in diese noble Illusion dergestalt hineingelebt, daß sogar auf dem Grabstein seiner Wittwe, die ebenso bürgerlich war wie er selbst, der Name „Marianne Edle von Gluck" zu lesen ist.

Digitized by Google

Der einzige bekannte Componist des achtzehnten Jahrhunderts, der geadelt wurde, ist Karl von Dittersdorf, geborener Ditters. Er war als angenehmer, geistreicher Gesellschafter dem Fürstbischof von Breslau persönlich so unentbehrlich geworden, daß dieser ihn auf seinem Gebiete zum Amtshauptmann ernannte und, weil diese Stelle gesetzlich nur einem Edelmanne vorbehalten war, ihm nachträglich den Reichsadel verschaffte. Seitdem mußten volle hundert Jahre verstreichen, bevor wieder ein deutscher Componist sich mit dem „von" beglückt sah: Ferdinand Hiller in Köln.

Unter den Dichtern seiner Zeit erscheint uns Klopstock als eine Art Seitenstück zu Gluck, der ihn auch hoch verehrte. Nicht nur in ihrem künstlerischen Schaffen zeigen die beiden Männer eine auffallende Analogie, indem sie sich in einer früher ungeahnten Region von Idealität aufschwangen, deren übersinnlich pathetische Ausdrucksweise uns erhaben und doch nicht selten abstract und fleischlos anmuthet. Auch in ihren menschlichen Schwächen ähneln sich Gluck und der Sänger des Messias. „Klopstock," versichert dessen Zeitgenosse Bodmer, „hält alle Ehre, die man ihm anthut, für Schuldigkeit; er erröthet über das höchste Lob nicht." Gluck soll es nicht viel anders gemacht haben. In ihrer Wirkung auf die Nation gewahren wir jedoch einen tief gehenden Unterschied. Gluck hat seinerzeit durch keines seiner Werke eine so allgemeine, an Delirium grenzende Schwärmerei hervorgerufen, wie Klopstock mit den zwei ersten Gesängen der Messiade. Ueberhaupt ist kein Tondichter jemals so angebetet worden, wie der Poet Klopstock. Aber Glucks Wirkung ist viel nachhaltiger geblieben. Während wir an Klopstock jederzeit die Würde einer epochemachenden Erscheinung verehren, aber zu einer Lectüre seiner Messiade schwer zu bewegen sind, erbauen wir uns zur Stunde noch an Glucks lyrischen Tragödien. Uebrigens hat die

Digitized by Google

Musik bald nach Gluck eine noch gewaltigere Wendung gemacht, als die Dichtkunst nach Klopstock. Hettner nennt es eines der sprechendsten Zeugnisse für das riesenhaft schnelle Fortschreiten jenes wunderbaren Zeitalters, daß zwischen dem Klopstockschen Messias und dem Goetheschen Faust nur die kurze Spanne von fünfundzwanzig Jahren liegt. Ist es aber nicht ein noch viel größeres Wunder, daß nur zehn Jahre Mozarts Don Juan von Glucks Armida trennen?

Seine Begeisterung für Klopstock zeigt uns Gluck noch von einer neuen, den älteren Musikern fremd gebliebenen Seite: dem lebhaften Interesse für Dichtkunst und Litteratur. Er hat außer mehreren Klopstockschen Oden auch dessen Bardiet „Die Hermannsschlacht" componirt. Glucks Freunde, denen er selbst diese für die Nachwelt leider verlorenen Gesänge oft auswendig am Clavier vortrug, zählten sie zu seinen originellsten und geistvollsten Schöpfungen. Gluck wollte mit seiner Composition der „Hermannsschlacht" sich an der in Wien zu gründenden Akademie der Wissenschaften betheiligen, in deren Interesse Klopstock an Kaiser Josef geschrieben hatte. Das schöne Project scheiterte bekanntlich, und seitdem war Gluck nicht zu bewegen, seine Hermannsschlacht niederzuschreiben. Nächst Glucks Beziehung zu Klopstock ist auch die zu Wieland hervorzuheben. In einem Briefe aus Weimar (13. Juli 1776) äußert Wieland den Wunsch, ein lyrisches Drama für Gluck zu dichten, und bittet diesen um Mittheilung seiner Gedanken darüber. „Einmal," schreibt Wieland, „war mir Antonius und Kleopatra stark im Kopf und Herzen — aber wenn ich mich auch hineinarbeiten könnte, so ist dies wenigstens kein Sujet für Wien, wo dieser Exceß von Liebe, wie ich nicht zweifle, anstößig gefunden würde." Leider ist eine solche Association der beiden, damals im Alter schon vorgerückten berühmten Männer nie zur Ausführung gelangt.

Digitized by Google

Es ist sehr angenehm, von einem großen deutschen Componisten melden zu können, daß er weder Hunger litt, noch Schulden hinterließ. Gluck, der arme Försterssohn, hatte ein für jene Zeit großes Vermögen gesammelt. Den ersten Grund dazu legte seine Vermählung mit der reichen Großhändlers-Tochter Marianne Pergin in Wien. Gluck heirathete sie in seinem 36. Jahre und lebte 37 Jahre lang mit der trefflichen, für ihn unermüdlich sorgenden Frau in glücklichster Harmonie. In Paris gewährte man ihm ungewöhnlich hohe Honorare, z. B. für „Iphigenie in Tauris" 12 000 Francs und 4000 Francs Extrazulage. Er forderte hierauf für die (eigentlich todtgeborene) Oper „Echo und Narcis" 20 000 Francs und drohte der ob solcher Forderung erschrockenen Direction, sich direct bei der Königin zu beklagen. Vom Wiener Hof bezog Gluck einen fixen Jahresgehalt von 2000 Gulden und vom König von Frankreich einen zweiten von 3000 Francs bis an sein Lebensende.*) Außerdem war er „sehr thätig im öffent-

*) Glucks Anstellungsdecret vom 18. October 1774 möge hier ob seiner merkwürdigen Abfassung wortgetreu mitgetheilt sein:

„Von Ihrer Majestät der Kaiserin, Königin Maria Theresia ꝛc. Unserer allergnädigsten Frau wegen, dem Chevalier Gluck in Gnaden anzufügen:

Allerhöchstgedacht Ihre k. k. Apost. Majestät hätten demselben in Ansehung seiner in der Musik besitzende gründliche Kenntnisse, und dargethanen besonderen Geschicklichkeit, wie auch in verschiedenen Compositionen erprobten Fähigkeit, die Stelle eines k. k. Compositeurs mit einem aus dem k. k. Univ. Kameralzahlamte zu beziehen habenden Gehalte von zweitausend Gulden dergestalt allerhuldreichst zu verleihen geruht, daß er seine sich eigen gemachte ausnehmende Kunsterfahrenheit mit allmöglicher Beflissenheit erweitern und sich somit als wirklicher k. k. Hofcompositeur selbst tituliren und schreiben, wie auch von jedermann dafür angesehen, geachtet und benamset werden möge und wolle.

Welchem nach ihm, Chevalier Gluck, diese allerhöchst gefällig geschöpfte Entschließung zur gehorsamsten Nachricht und Berechtigung auf allerhöchsten Befehl hiermit in Gnaden bedeutet wird."

Digitized by Google

lichen Actienspiel“ und hatte einen eigenen Haus-Abbé, der im Verein mit Frau Gluck sein Vermögen verwaltete. Gluck besaß ein Landhaus mit Garten in Perchtoldsdorf und das zweistöckige Haus auf der Wiedener Hauptstraße Nr. 32, in welchem er unmittelbar nach einem reichlichen Diner und einer kurzen Spazierfahrt am 15. November 1787 den letzten Athemzug that. In seinen letzten Jahren war Gluck durch einen Schlaganfall zwar vorsichtiger und enthaltsamer geworden, ohne jedoch seine Lebensfreudigkeit und guten Humor einzubüßen. Gewiß ist er ein Liebling der Götter gewesen. Sie haben ihm die besten Güter geschenkt: ein tapferes Herz in gesundem Körper, nie ermüdende und stets belohnte Arbeitslust, Ruhm und Ehre, ein treffliches Weib, ein heiteres Alter und einen unerwartet raschen, glücklichen Tod.

Digitized by Google

Digitized by Google

VII.

Maria Thereſia und die Muſik.

(Mai 1888.)

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

In diesen Tagen, da die Gestalt der großen Kaiserin als mächtiges Erzbild vor unseren Augen emporwächst und uns lebhafter als sonst anregt, ihrem Wesen nachzudenken und nachzufühlen, fragen wir auch mit erneuertem Interesse nach ihrem Verhältniß zur Tonkunst und den Tonkünstlern. Maria Theresia besaß nicht gewöhnliche Empfänglichkeit und Begabung für Musik. Allerdings nicht in dem Maße, wie ihr Vater Karl VI. und ihr Sohn Josef II., welche wir als leidenschaftliche Musikfreunde und tüchtige Musiker kennen. Maria Theresia hatte, wie sich dies von einer Tochter Karls VI. von selbst versteht, eine sehr sorgfältige musikalische Ausbildung genossen. Die berühmten italienischen Opern-Componisten Caldara und Hasse, dann der gefeierte Clavierspieler und Clavier-Componist Wagenseil waren ihre Musiklehrer. Bei den Opern und Balletten, welche nach der Sitte der Zeit von Mitgliedern der kaiserlichen Familie und des vornehmsten Adels in den Gemächern der Burg, Schönbrunn und Laxenburg „auf geheimer Schaubühne“ (d. h. nicht öffentlich) aufgeführt wurden, pflegte die Erzherzogin in Gesang und Tanz sich vor allen auszuzeichnen. Später, als der Ernst der Familien- und Re-

Digitized by Google

gierungssorgen hart an sie trat, hat sie ihre musikalischen Fertigkeiten vernachlässigt. Aber sorgsam wachte sie darüber, daß ihre Kinder tüchtigen Musikunterricht erhielten. Bei einem kleinen Feste, das sie im October 1759 gab, spielte Joseph auf dem Violoncell, Karl auf der Violine, ihre Schwestern Marianne und Marie auf dem Clavier. Im Gesang waren alle geübt; Joseph liebte es noch in viel späterer Zeit, als er schon Kaiser war, mit seinen Schwestern gemeinschaftlich Tonstücke aufzuführen.

Ein besonderes Interesse haben für uns die persönlichen Beziehungen der Kaiserin zu den großen Tondichtern, welche kürzere oder längere Zeit unter ihrer Regierung wirkten: Gluck, Haydn und Mozart. Am nächsten von diesen Dreien stand ihr Gluck. Er hatte sich nach seinem italienischen Aufenthalt 1751 in Wien bleibend niedergelassen und war Capellmeister der Oper geworden. In dieser Stellung schrieb er rastlos für die Hoffeste und für die Oper. Die italienischen Dichtungen waren meistens von dem Hofpoeten Metastasio verfaßt, der durch mehr als fünfzig Jahre in Wien gelebt und von Maria Theresia zahlreiche Gunstbezeigungen erfahren hat. Sie schrieb diesem unter Anderm einen überaus herzlichen Brief über eine komische Cantate: „Il Parnasso confuso", welche 1763, mit Musik von Gluck, von den Erzherzoginnen Elisabeth, Amalia, Josepha und Carolina in Schönbrunn vorgetragen wurde. Metastasios Anhänglichkeit an die Kaiserin war auch so groß, daß er jeden Ruf zur Rückkehr in seine Heimat zurückwies. Nichts glich dem Schmerz, den er, der 82jährige Greis, bei dem Hinscheiden der Kaiserin empfand.*) Wie Metastasio, so kam auch Gluck häufig mit der Kaiserin und ihrer Familie in Berührung. Die Kaiserin ernannte ihn

*) Arneth, „Geschichte Maria Theresias". Band IX, S. 285.

Digitized by Google

zum k. k. Hof-Compoſiteur mit 2000 fl. Gehalt. Gegen ihre ſonſtige Gewohnheit verſah ſie ihn mit Empfehlungsſchreiben nach Paris, wo Gluck gleichzeitig von Marie Antoinette eine Penſion von 6000 Francs erhielt. Maria Thereſia beabſichtigte ſogar Glucks „Iphigenie in Aulis" von den Sängern der Pariſer Oper in Wien aufführen zu laſſen. Der große Erfolg dieſer Oper in Paris und die Huldigungen, welche ihre Tochter Marie Antoinette dabei empfangen hatte, erregten das Verlangen der Kaiſerin danach. Die Aufführung ſollte zur Feier der Anweſenheit ihres Sohnes, des Erzherzogs Ferdinand, und ſeiner Gemahlin Maria Beatrix in Wien ſtattfinden. Da die Kaiſerin auch ihren Sohn Joſeph damit überraſchen wollte, ſo wurde die Sache nur insgeheim betrieben. An der Schwierigkeit, die hervorragendſten Pariſer Opernſänger für längere Zeit nach Wien zu bekommen, überdies an dem Koſtenpunkte, ſcheiterte das Project. Graf Lacy ſchlug der Kaiſerin vor, als Erſatz Herrn Hamon mit ſeiner „troupe complète pour l'opéra comique française et des comédies françaises" nach Wien zu berufen; die Geſammtkoſten würden ſich für ein ganzes Jahr nur auf 57,000 Francs oder ungefähr 23,000 Gulden belaufen. Die Kaiſerin dankt dem Grafen für ſeinen Eifer, lehnt aber ſeinen Vorſchlag ab. „Ich wage es nicht," ſchreibt ſie am 16. Mai 1775, „die Berufung dieſer Troupe auf mich zu nehmen. Ihr kennt die Empfindlichkeit des Kaiſers in dieſem Punkte. Anſtatt ein Vergnügen zu bereiten, würde ich nur üble Laune und Kritik hervorrufen über dieſe armen Leute und über diejenigen, welche ſie protegirten." *) So wurde denn den hohen Gäſten zu Ehren eine komiſche Oper von Gluck: „La Cythère assiégée" auf dem Schönbrunner Schloß-

*) „Briefe Maria Thereſias an ihre Kinder und Freunde." Herausgegeben von A. v. Arneth. Band IV, S. 409.

Digitized by Google

dann geleitete der Fürst die Kaiserin zu dem chinesischen Lusthause. Da spielte die fürstliche Capelle unter der Leitung Haydns dessen C-dur-Symphonie, welcher dann der Name der Kaiserin beigelegt wurde. Haydn wurde der Monarchin vorgestellt und benützte die Gelegenheit, sie an den „recenten Schilling" zu erinnern, der ihm auf ihren Befehl im Schönbrunner Schloßgarten aufgemessen worden, für welche allergnädigste Auszeichnung er sich nun nachträglich bedankte. Maria Theresia, die gerne an ihre in Schönbrunn verlebte glücklichste Zeit erinnert wurde, antwortete scherzhaft, mit dem Finger drohend: „Sieht Er, lieber Haydn, der Schilling hat doch seine guten Früchte getragen!" Am nächsten Tage um 4 Uhr nachmittags wohnte die Kaiserin einer Vorstellung im Marionetten-Theater bei, das zu den berühmtesten Specialitäten des Fürsten gehörte. Es wurde eine Oper von Haydn: „Philemon und Baucis", nebst einem lustigen Vorspiele, „Jupiters Reise auf der Erde", gegeben. Die Kaiserin war von der Maschinerie und den exacten Bewegungen der reich costümirten Puppen so angenehm überrascht, daß sie sich vier Jahre später mit demselben Marionetten-Apparat eine Oper in Schönbrunn aufführen ließ. Einer merkwürdigen Aeußerung Maria Theresias über Haydn werden wir später noch begegnen.

Auch Mozart zählte eine Begegnung mit Maria Theresia zu seinen unvergeßlichen Jugendeindrücken, aber — sehr verschieden von jenen Haydns — zu seinen glücklichsten. Man kennt die auch bildlich oft dargestellte Scene: der sechsjährige Mozart in Schönbrunn, vor dem kaiserlichen Hof sich als Claviervirtuos producirend. Er benahm sich da als ein lebhaftes Kind mit entzückender Unbefangenheit: der Kaiserin sprang er auf den Schoß und küßte sie nach Herzenslust. Sie schenkte ihm außer dem Honorar ein lilaseidenes Kleid mit breiten Goldborten, das für den Erzherzog Maximilian gemacht

Digitized by Google

war. Der kleine Mozart war ſehr ſtolz auf die Kaiſerin. Als in Paris die Marquiſe von Pompadour, die ihn vor ſich auf den Tiſch ſtellen ließ, ſein Entgegenkommen abwehrte, rief er entrüſtet: „Wer iſt denn die da, daß ſie mich nicht küſſen will? Hat mich doch die Kaiſerin geküßt.“ Und als man ihm an einem kleineren deutſchen Hof Muth machen wollte, erwiderte er, er habe vor der Kaiſerin geſpielt, und da ſei ihm nicht bange. Sechs Jahre nach dieſem erſten Beſuch kam Mozart wieder nach Wien, und am 7. December 1768 gelangte bei der Einweihung der neuen Waiſenhauskirche auf dem Rennweg in Gegenwart der Kaiſerin ein von Mozart componirtes Hochamt unter ſeiner perſönlichen Leitung zur Aufführung. Seither traf Maria Thereſia mit Mozart, der erſt im December 1781 nach Wien kam, um daſelbſt zu bleiben, nicht mehr zuſammen. Aber ſie hatte ihn nicht vergeſſen. Als im October 1771 in Mailand die Vermählung ihres Sohnes Ferdinand mit der Erbprinzeſſin Beatrix von Modena ſtattfand, erhielt Mozart durch Vermittlung des Grafen Firmian von der Kaiſerin den Auftrag, zu dieſer Feſtlichkeit ein paſſendes Muſikſtück zu componiren. Er ſchrieb die dramatiſche Serenade „Ascanio in Alba“, welche großen Beifall und die Auszeichnung wiederholter Aufführung erfuhr, während dergleichen Feſtſerenaden ſonſt nur Einmal aufgeführt wurden. Maria Thereſia ſendete dafür dem jungen Maëſtro eine koſtbare, mit Diamanten beſetzte Uhr als Geſchenk. Erzherzog Ferdinand, welcher bei dieſem Anlaß das große Talent des fünfzehnjährigen Mozart ſchätzen gelernt, äußerte brieflich gegen die Kaiſerin, daß er ihn gern in ſeine Dienſte nähme. Maria Thereſia antwortet darauf, ſie wiſſe nicht, in welcher Eigenſchaft er den „jeune Salzburger“ eigentlich anſtellen wolle, und glaube nicht, daß ihr Sohn eines Compoſiteurs oder überhaupt überflüſſiger Leute (gens inutiles)

Digitized by Google

bedürfe. Wenn es ihm jedoch Vergnügen mache, so wolle sie ihn nicht daran hindern.*) Auf den ersten Blick mag diese Aeußerung Maria Theresias vielleicht befremden; in Wahrheit enthält sie aber nicht entfernt eine abgünstige Meinung über Mozart, dem ja die Kaiserin selbst den auszeichnenden Auftrag zur Composition der Festcantate gegeben; sie wollte lediglich dem Erzherzog von überflüssigen Ausgaben abrathen, wie sie es ja regelmäßig auch gegen Marie Antoinette that.

Im Verhältniß zu der erstaunlich großen Zahl der uns überlieferten Briefe der Kaiserin sind die darin vorkommenden Bemerkungen über Musik und Musiker sehr spärlich. Immerhin haben wir in den reichhaltigen Briefsammlungen, deren Herausgabe man Herrn Geheimrath Alfred v. Arneth verdankt, manchen interessanten Ausspruch der großen Kaiserin über Theater und Musik gefunden. Am häufigsten in den Briefen an ihren Sohn Erzherzog Ferdinand, welcher seit October 1771 als General-Gouverneur der Lombardei in Mailand lebte, und an dessen Gemahlin, Maria Beatrix von Modena.**) Da sind gleich ihre Bemerkungen über den Umgang mit Theaterleuten höchst charakteristisch. Sie schreibt im Januar 1772 an den Erzherzog Ferdinand: „Ich muß bemerken, daß Dein Brief vom 17. an Deinen Bruder mir gar nicht gefällt, und daß es für Euch Beide unpassend ist, besonders mit Rücksicht auf das Alter Deines Bruders und den Stand, für den er bestimmt ist. Laßt es bleiben, Euch mit Personen vom Theater anzugeben; man muß nicht einmal ihren Namen außerhalb des Theaters aussprechen, noch weniger sich mit ihnen ernstlich beschäftigen.

*) „Briefe Maria Theresias an ihre Kinder." Herausgegeben von A. v. Arneth. I, S. 93.

**) „Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde." Herausgegeben von A. v. Arneth. 4 Bände.

Digitized by Google

Ich ſage das nicht umſonſt; mit fünfzig Jahren hat man Erfahrungen. Ich liebe Dich zu ſehr um Dich mit dieſen Bagatellen und Fadaiſen beſchäftigt zu ſehen und eingeweiht in Theater-Intriguen. Wenn ſie gut ſpielen, ſo ſei freigebig gegen ſie; im übrigen ſollen ihre Namen und noch mehr ihre Anekdoten Dir allezeit unbekannt bleiben. Das kommt von dem eifrigen Theaterbeſuch und den leiſe geführten Geſprächen über ihre Vertraulichkeiten und Reden — welcher Zeitverluſt! Sobald man ſich den Kopf anfüllt mit dieſen Nichtigkeiten, iſt der letzte Reſt ernſthaften Nachdenkens verſcheucht."

* * *

Wir laſſen nunmehr aus den Briefen Maria Thereſias eine Reihe von Ausſprüchen über Muſik und Muſiker, Opern und Ballete folgen.

In dem Briefwechſel mit Kaiſer Joſeph läßt die Kaiſerin Theater- und Muſik-Angelegenheiten völlig beiſeite. Hingegen ſpricht Joſeph in zwei Briefen vom Jahre 1761 über den Hof- und Kammermuſik- und General-Spectakel-Director Grafen Durazzo. Dieſer ſage, daß er das Amt niederlegen, aber in Wien bleiben wolle in einer andern Stellung. „Madame Durazzo frohlockt bereits, in der Hoffnung, ſie würden in Wien mit ihrem Gehalt und comme Muſikgraf bleiben. Aber ſie machen die Rechnung ohne den Wirth und ich glaube, Ew. Majeſtät thäte gut, Durazzo und ſeine Frau zu entfernen, zwei immerhin gefährliche Perſonen, welche genug Confuſionen angerichtet haben." *)

Weit ergiebiger zeigt ſich für unſern Zweck die bereits erwähnte Correſpondenz der Kaiſerin mit ihrem Sohn, dem Erz-

*) „Briefe Maria Thereſias an Joſeph II." Herausgegeben von A. v. Arneth. (Wien 1867.)

Digitized by Google

frage des Erzherzogs antwortet die Kaiserin: „Was die Musik betrifft, so hängt es ganz von Deinem Belieben ab, wem sie unterstehen soll. Khevenhüller hat recht: wenn Du sie behandelst comme une Kammermusik, so gehören sie zum Oberstthofmeister. Da es aber nur fünf Personen sind, kannst Du sie recht wohl dem Oberst-Stallmeister zuweisen, besonders wenn sie Uniform tragen."

Höchst interessant und charakteristisch für die musikalische Geschmacksrichtung Maria Theresias ist eine Stelle aus ihrem Briefe an die Erzherzogin Maria Beatrix vom 12. November 1772: „Was Du mir über das Requiem von Reutter sagst, hat mich gerührt. Das ist auch mein Lieblingsstück unter allen seinen Compositionen. Für die Kirche hat er mehrere recht gute Sachen geschrieben. Man muß sich nur an seine Stelle versetzen; es mußte alles sehr kurz sein und von Schülern, von Kindern ausgeführt werden. Er mußte also das Fehlende durch Instrumente und Bässe suppliren. Was das Theater betrifft, so gestehe ich, daß ich den geringsten Italiener allen unseren Componisten vorziehe, auch dem Gaßmann, dem Salieri, dem Gluck und anderen. Sie vermögen manchmal zwei oder drei gute Stücke zu machen, aber was das Ganze betrifft, ziehe ich immer die Italiener vor. Für die Instrumente ist jetzt ein gewisser Haydn, welcher originelle Ideen (idées particulières) hat, aber das ist erst im Beginn." In ihrer innersten Neigung für die italienische Musik, bei welcher sie erzogen war, trifft die Kaiserin ohne Frage zusammen mit dem Geschmack ihres Sohnes Joseph. Seine klare Einsicht, sein national deutscher Sinn bewogen Joseph den Zweiten, der deutschen Musik, insbesondere der deutschen Oper, jede Förderung zuzuwenden; er wußte auch den hohen Flug eines Gluck und Mozart zu schätzen; aber sympathischer blieb ihm stets italienischer Gesang, italienische Melodie. Wie wir

Digitized by Google

geſehen, hat auch Maria Thereſia für die deutſchen Hof-Capellmeiſter und Componiſten Reutter, Gaßmann, Gluck und Salieri (den ſie trotz ſeiner italieniſchen Heimat ob ſeines Stils und ſeiner Wiener Anſäſſigkeit zu den Deutſchen zählte), endlich für Haydn und Mozart es keineswegs an Anerkennung und Auszeichnung fehlen laſſen; aber ſie verhehlt nicht, daß in der Opernmuſik der geringſte Italiener ihr lieber ſei, als alle Deutſchen.

In ihren Briefen erwähnt Maria Thereſia auch häufig den Balletmeiſter Noverre, den man als Reformator ſeines Kunſtfaches ungefähr den Gluck des Balletes nennen könnte. So ſchreibt ſie im Jahre 1774 an ihren Sohn Ferdinand in Mailand: „Ich bin ſehr froh, daß Noverre in Mailand Erfolg gehabt hat. Man ſagt, daß Angiolino dort ebenſo ſchwer vermißt werde, wie Noverre hier. Erſterer giebt hier abſcheuliche Ballete, und Madame (Angiolino) brüſtet ſich aufs äußerſte. Ich ſage nicht, daß Noverre im übrigen ebenſo vollkommen ſei; er iſt unhaltbar, beſonders wenn er etwas Wein im Kopfe hat, was ihm oft geſchieht; aber ich finde ihn ganz einzig in ſeiner Kunſt und in der Geſchicklichkeit, ſelbſt die geringſten Mitglieder vortheilhaft zu verwenden.“ Ueber die Theater ſchreibt die Kaiſerin gleichfalls an Maria Beatrix im Januar 1776: „Jetzt hören die Vorſtellungen der komiſchen Oper im deutſchen Theater auf, und ich weiß nicht, ob Noverre im ſtande ſein wird, für dieſen Verluſt vollſtändig zu entſchädigen.“ Und im Juni desſelben Jahres: „Wir haben gegenwärtig neun deutſche Theater, eine Opera buffa, drei Feuerwerke, und die ganze Welt ſchreit, daß man ſich langweile; nicht ohne Grund. Mir thut es leid, aber ich habe verſprochen, mich nicht hineinzumiſchen.“ Wir wiſſen heute nicht, worüber wir uns mehr wundern ſollen, ob über dieſen Reichthum an Unterhaltungen in der Sommerſaiſon oder über

Digitized by Google

die Ungenügsamkeit der alten Wiener, die dabei über Langweile schrieen!

Zu den schönsten, rührendsten Briefen, die wir kennen, gehören die der Kaiserin an ihre Tochter Marie Antoinette, die Dauphine und nachmalige unglückliche Königin von Frankreich. Mit 15 Jahren ward die liebreizende Prinzessin in ein fremdes Land vermählt, auf einen gefährlichen hohen Posten gestellt. Die Kaiserin fühlte, daß ihre so junge, unerfahrene Tochter noch immer der mütterlichen Ueberwachung und Leitung bedürfe, und wurde nicht müde, ihr ausführliche, in alle Details eingehende Briefe nach Paris zu schreiben. Wenn uns die Briefe Maria Theresias an Joseph II. die thätige, starke und weise Regentin enthüllen, so giebt uns ihre Correspondenz mit Marie Antoinette ein unvergleichlich treues Bild der sorgenden und liebenden Mutter. Ihre Briefe an die junge Königin von Frankreich überströmen von Zärtlichkeit, aber nicht von jener weichlichen Zärtlichkeit, welche, den Liebling umschmeichelnd, jeden Fehler desselben übersieht und beschönigt. Im Gegentheile wiederholt sie in der liebevollsten Weise unermüdlich die Belehrungen und Ermahnungen, welche sie für ihr Kind nothwendig erachtet. Sie warnt Antoinette vor Luxus und Vergnügungssucht, vor Jagd- und Spielpartien, giebt ihr Weisungen für ihr Benehmen, ihre Kleidung und Coiffüre, am häufigsten aber den dringenden Rath, ernste Lectüre und Musik nicht zu vernachlässigen. Namentlich in den Jahren 1776 und 1777 kommt sie immer wieder darauf zurück. „Ich war so froh," schreibt die Kaiserin, „Dich für Musik eingenommen zu sehen; habe Dich auch oft um Bericht über Deine Lectüre gequält. Seit einem Jahre höre ich nichts mehr, weder von Lectüre, noch von Musik." Marie Antoinette antwortet sogleich darauf: „Mein Geschmack für Musik hat nicht aufgehört, ich beschäftige mich damit ebenso oft und mit gleichem Ver-

Digitized by Google

gnügen. Ich hatte jede Woche ein Concert zu Hauſe und habe dabei mit mehreren Perſonen geſungen.“ Der nächſte Brief der Kaiſerin nimmt dies gleich belobend zur Kenntniß: „Je suis bien aise, que vous continuez la musique et la lecture, ressources nécessaires, mais surtout pour vous!“ Dieſe Bemerkung kehrt, wenig verändert, noch in mehreren Briefen der Kaiſerin wieder. Im October 1777 meldet Marie Antoinette aus Fontainebleau: „Ich leſe, ich arbeite, ich habe zwei Muſiklehrer, einen für Geſang, den andern für die Harfe.“ Einmal ſchickt ihr die Kaiſerin Muſikſtücke für die Harfe und verlangt zu wiſſen, ob Antoinette „dieſelben zu ſpielen vermochte oder nicht“. So ſorgt Maria Thereſia, nachdem wichtigere Angelegenheiten und ſchwerere Sorgen bei ihr die Muſik zurückgedrängt hatten, doch noch immer wachſamen Auges dafür, daß ihre fern von ihr lebenden Kinder der Tonkunſt nicht untreu werden.

II.

Zur Feier der Enthüllung des Maria Thereſia-Denkmals in Wien gab der Hof am 13. Mai 1888 ein „Théâtre paré“ im Hofoperntheater. Es war wohl die prachtvollſte von allen Theater-Vorſtellungen, die in den letzten vierzig Jahren feſtlichen Anlaß in Wien geſchmückt haben. Eine Reihe blendender, lebensvoller Bilder zog an dieſem Abend vor unſerem Auge vorüber. Zur Bewunderung drängte aber nicht blos das reiche Schaugepränge dieſes Feſtſpiels, ſondern noch weit mehr der hiſtoriſche Geiſt, welcher es beſeelte. Gehört ſchon ein formvollendeter, die Idee des Feſtes unmittelbar widerſpiegelnder Prolog zu den nicht leichten Aufgaben, wie

Digitized by Google

schwierig wird vollends die Zusammenstellung einer ganzen musikalischen Gelegenheits-Festvorstellung! Die Hauptaufgabe war im vorliegenden Falle, das Festspiel reizvoll und anziehend für die Gegenwart und doch in stetem Zusammenhang mit der Zeit Maria Theresias zu gestalten. Sie ward im Hofopern-theater überraschend gut gelöst. Die Musik zu der ersten größeren Hälfte der Festvorstellung — Ouvertüre, Singspiel und Ballet — bestand aus lauter Compositionen von Gluck, der par excellence der große Operncomponist der theresiani-schen Epoche heißen darf. In dem militärischen Nachspiele (Feldlager Maria Theresias) erklangen ausschließlich echte alte Märsche, Soldatenlieder und Volksweisen aus jener Zeit. So wurde auch musikalisch die historische Einheit durchaus festge-halten den ganzen Abend hindurch — bis auf einen einzigen Augenblick, der vorübergehend diese so schön bewahrte Einheit ohne Noth durchbrach. Director Jahn ließ nämlich die Ouver-türe zu Glucks „Iphigenia in Aulis" mit dem von Richard Wagner hinzucomponirten Schluß spielen. Auch jene Zu-hörer, die gar nicht zuhörten, frappirte auf dem schöngedruckten Theaterzettel der Name Richard Wagner als etwas Fremdes in dieser streng historisch begrenzten Vorstellung, die sonst mit keinem Tacte über das achtzehnte Jahrhundert hinaus schritt. Ehe der moderne Wagnersche Schluß aufkam, spielte man die Gluckschе Ouvertüre immer und überall mit dem (wirklich oder vermeintlich) Mozartschen Schluß. Viel hundertmal hat sie unser Orchester mit diesem alten Mozartschen Schluß aufge-führt — warum gerade nicht an diesem einen Abend! Daß die Wagnersche Bearbeitung feiner, unserem modernen Em-pfinden verwandter ist, als jene alte, haben wir oft genug an-erkannt. Aber dieser tragisch hinsterbende Wagnersche Schluß entspricht weder dem Charakter einer Festvorstellung, noch der Praxis Glucks, welcher alle seine nicht unmittelbar in die

Digitized by Google

Scene überleitenden Ouvertüren kraftvoll mit heroiſchem Pomp abſchloß, alſo ganz im Stile der alten „Mozartſchen Bearbeitung.“ Es wäre pedantiſch, eine ſolche Kleinigkeit hier zu erwähnen, hätte nicht die Direction ſelbſt durch ihre muſterhaft feſtgehaltene muſikaliſche Chronologie uns empfindlich gemacht gegen die geringſte davon abweichende Willkür. Der moderne Schluß mag ſo poetiſch ſein, wie er wolle — die Zeit Maria Thereſias hat mit Richard Wagner nichts zu ſchaffen.

Nach der Ouvertüre ſprach Sonnenthal mit edler Einfachheit und Wärme einen Prolog von Ferdinand v. Saar, dem Dichter der rührend ſchönen Novelle „Innocenz“. Das Gedicht, welches vornehmlich die hohen menſchlichen Tugenden der großen Kaiſerin preiſt und nebenbei gemüthvoll ihre Vorliebe für Wien und Schönbrunn ſchildert, drang in aller Herzen.

Nun folgte Glucks einactiges Singſpiel „Les amours champêtres“, von Kalbeck und J. N. Fuchs unter dem Titel „Die Maienkönigin“ bearbeitet. Es iſt dies eine jener kleinen Operetten, welche Gluck in den Jahren 1755 - 1766 auf franzöſiſche Textbücher von Favart für den Wiener Hof componirt hat. Als eine bedeutendere Probe aus dieſer Serie hat uns das Hofoperntheater bereits den „Betrogenen Kadi“ vorgeführt. Die Handlung der „Amours champêtres“ iſt überaus einfach. Helene, die Schönheit des Dorfes, wird von zwei Freiern beſtürmt: dem reichen, dicken Pächter Richard und einem Pariſer Stutzer Damon. Beide erſuchen, jeder für ſich, die junge Bäuerin Liſette, ihre Fürſprecherin bei Helenen zu machen. Bevor jedoch Liſette dieſe Miſſion ausführen kann, liegen ſchon die beiden Nebenbuhler einander in den Haaren und der unverhofft dazwiſchentretenden Helene zu Füßen. Die Schöne läßt die beiden, ihr gleich unausſtehlichen Bewerber

Digitized by Google

schwören, sich mit der Wahl, welche sie treffen werde, unbedingt zufrieden zu stellen. Sie leisten, des Sieges gewiß, den verlangten Eid, und Helene wählt — keinen von beiden, sondern den armen Schäfer Philint, der in hoffnungsloser Liebe zu ihr verschmachten will. Der reiche Pächter fällt sofort der klugen Lisette zu, und der Pariser Geck muß sich an dem Anblick zweier glücklicher Pärchen genügen lassen. — Glucks Musik, anspruchslos, leicht, mitunter auch dürftig und conventionell, läßt den künftigen großen Tragiker, den Componisten der Alceste und Iphigenie kaum ahnen. Dennoch erregt sie in uns eine Art bewundernden Erstaunens, wie anmuthig und mühelos ein Gluck sich ehedem in dieses leichte, noch an das Vaudeville streifende französische Genre zu finden wußte. Errang er doch das entscheidende Lob eines französischen Kenners, wie Favart, welchem der Wiener Hoftheater-Director Graf Durazzo zwei dieser Gluckschen Partituren zugeschickt hatte, in der Absicht, Favart zur Uebersendung von immer mehr und mehr Librettos anzueifern. „Es scheint mir," antwortet ihm Favart, „daß der Chevalier Gluck sich vollkommen auf diese Art Composition versteht. Seine 2 komischen Opern lassen nichts zu wünschen übrig, was den Ausdruck, den Geschmack und die Harmonie, ja sogar die französische Prosodie betrifft. Ich würde mich geschmeichelt fühlen, wenn Mr. Gluck sein Talent an meine Arbeiten wenden wollte; ich würde ihm deren Erfolg verdanken." Favart schien, wie so viele damals, der Ansicht, daß Gluck eigens auf die Welt gekommen sei, um komische Operetten zu schreiben. Immerhin dürfte Glucks Singspiel, so wie es vorliegt und auf der kaiserlichen Hof-Bibliothek einzusehen ist, den Festgästen vom 13. Mai eine kleine Enttäuschung bereitet haben. Da traten jedoch der feine Spürsinn und die oft bewährte Geschicklichkeit des Hofopern-Capellmeisters J. N. Fuchs hilfreich ins Mittel. Er that, was Gluck selber so oft

Digitized by Google

gethan, und verpflanzte aus einigen ähnlichen Singſpielen des Meiſters mehrere der hübſcheſten Stücke in die „Amours champêtres“. Dieſe von Fuchs inoculirten Geſangsblüthen wollen uns noch duftiger ſcheinen als die der urſprünglichen Partitur. Während die erſten Nummern des Originals etwas dürftig und leblos klingen, erfreuen uns das Duett zwiſchen Damon und Liſette („Der Marquis von Monſoupir“), das Zankduett zwiſchen dem Stutzer und dem Pächter, endlich das komiſche Lied des letzteren: „Die Lieb' iſt eine Plage“, durch größere Lebendigkeit und Friſche. Sie ſtammen aus Glucks Operette: „L'isle de Merlin“. Auch die beiden aus „La fausse esclave“ entlehnten Stücke: das Duett zwiſchen Liſette und Richard: „Ja, ich geſtehe, daß ihr im Rechte ſeid“, und das hübſche Quartett in G-dur, gehören bei aller Anſpruchsloſigkeit der Erfindung zu den anmuthigſten Nummern. Die beiden ausgeführteſten Duette gehören hingegen den „Amours champêtres“ urſprünglich an: das mit einem hübſchen Contraſt zwiſchen ſentimentalem und heiterem Geſang ſpielende erſte Duett zwiſchen Liſette und Philint, dann das Liebesduett am Schluß des Stückes, deſſen in Terzen hervorſtrömende Melodie auch ein etwas ſtärkerer Zug von Empfindung belebt. Ihr deutſcher Text lautet:

Alle trüben Zweifel zerſtreuen ſich,
Die entſchwund'nen Zeiten erneuen ſich;
Können Luſt und Schmerz uns trennen nicht —
Welch ein Glück, zu faſſen und nennen nicht!

Wir geben dieſe Verſe als eine kleine Probe von Kalbecks Ueberſetzungskunſt. Seine Uebertragung lieſt ſich wie ein leicht fließendes deutſches Original-Gedicht. Getreu iſt ſie nicht, und das gerade gehört zu ihren Vorzügen. Die meiſten Theater-Ueberſetzungen ſind getreu dem fremden Original, aber nicht getreu der deutſchen Sprache. Sie verunſtalten das Stück und

Digitized by Google

verderben die Darsteller, welche sich gewöhnen, ungeheuerliche Satzfügungen unverständlich vorzutragen oder sie durch hohles Pathos noch greller aufzuschminken. Das Gluckſche Singspiel wurde von drei schmucken Sängerinnen: Fräulein Lola Beeth, Fräulein Forster und Frau Papier, gut gesungen und in den beiden komischen Partien von Herrn Schrödter und Herrn v. Reichenberg überdies vortrefflich gespielt. Wenn wir an dieser glänzend, nur allzu glänzend, ausgestatteten Vorstellung etwas auszusetzen hätten, so wäre es die Wahl des Costüms. Man hat die Personen dieser Bauerncomödie à la Watteau costümirt, in der affectirten, luxurirenden Tracht, in welcher die Versailler hochadelige Gesellschaft zu Ende des 17. und anfangs des 18. Jahrhunderts ihre arkadischen Schäferspiele aufführte. Gewiß war die Regie des Hofoperntheaters im guten Glauben, damit etwas correct Historisches zu leisten. Dem ist aber nicht so. Die entscheidendste Autorität über die Richtigkeit des Costüms hat ohne Zweifel der Autor des betreffenden Stückes, also hier der Dichter und Theater-Director Favart, und neben ihm die gefeierte Madame Favart, welche die (gestern von Fräulein Lola Beeth dargestellte) „Helene“ 1751 in Paris creirt hat. Favart erklärt es für lächerlich und abgeschmackt, wenn derbe Bäuerinnen mit einem kostbaren Halsschmuck auftreten, in seidenen Strümpfen mit gestickten Zwickeln, mit flitterbenähten Schuhen, mit Spitzen und Bändern bedeckt vom Fuß bis zu der thurmhohen Coiffüre. Es sei der werthvollste Fortschritt, daß das Costüm, das man zu Ende des 17. und noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts nicht verstanden oder doch gröblich vernachlässigt habe, heute so correct als möglich eingehalten wird.*) Diese Reform war vielleicht

*) Favart, „Mémoires et correspondance littéraire.“ (Paris, 1808.)

Digitized by Google

das weſentlichſte Verdienſt Favarts und ſeiner Frau, welche freilich an einem Abend mehr durchſetzte, als ihr Mann in mehreren Jahren. „Sie hatte niemals ein Vorbild, aber ſie wurde eines," ſagt Favart von ihr. Von dem Tage, da Madame Favart zum erſten Mal (als Baſtienne, dann als Helene) in echter Bauerntracht erſchien, in wollenem Kleide und Holzſchuhen, hatte ſie das Spiel gewonnen; ſofort folgten die anderen Schauſpielerinnen ihr nach, die einen aus Verſtand, die anderen aus Eiferſucht. Favart forderte aber dieſes naturgemäße Coſtüm nicht blos für Paris; er empfiehlt es wiederholt dem Grafen Durazzo, der ihn in allen Stücken ſo eifrig zu Rathe zog, daß es von Favart hieß, er dirigire eigentlich von Paris aus das Wiener Hoftheater. Er bemüht ſich, in Paris einen Coſtümſchneider für Wien zu finden, und überwacht ſorgfältig den Schnitt der Kleider und Putzgegenſtände. Gewänder, Federn, Perücken und alles ſonſt Erforderliche ſchickt er an Durazzo, und niemals ohne ausführliche Anweiſung, wie dieſe Kleider und Coiffüren zu tragen, wie ſie nach dem Charakter der verſchiedenen Rollen zu verändern ſind. Immer verlangt er für ſeine ländlichen Comödien das Bauerncoſtüm. Alſo wie die Darſteller der „Amours champêtres" coſtümirt ſein ſollen und wie ſie in Paris unter des Autors Direction coſtümirt waren, darüber herrſcht nicht die geringſte Ungewißheit. Und wie ſchädigt dieſe unmögliche Schäfertracht den Eindruck der Handlung, der Muſik! Einem Bauernjungen in lila Atlashöschen und ſeidenen Strümpfen, einer Ziegenhirtin in unermeßlichem Reifrock und hoher, gepuderter Perücke glaube ich nicht ein Wort von ihren Empfindungen. Auf Spiel und Vortrag übt dieſes Coſtüm einen faſt unwiderſtehlichen Zwang zur Unnatur, Minauderie und Geſpreiztheit. Die Darſteller können ja keinen Augenblick vergeſſen, daß ſie zwiſchen zwei unverſöhnlichen Widerſprüchen eingeklemmt ſind: dem ſei-

Digitized by Google

denen Kleid und dem bäuerlichen Charakter. Kleider machen Leute; auf dem Theater aufrichtige oder verlogene.

An das Singspiel schließt sich ein Schäferballet, das von der Handlung der „Maienkönigin" ganz unabhängig und somit im Rechte ist, das traditionelle arkadische Schäfercostüm beizubehalten. Einige Costüme, wie das von Fräulein Abel — kurzer Reifrock, Schnürstiefel, Brustharnisch und ein federumwallter Helm auf der gepuderten Lockenperücke — erinnern an die Zeit Lullys; sie sind historisch treu, häßlich und glänzend — zum Augenübergehen. Zu diesem Pastorale hat ebenfalls Herr Capellmeister Fuchs Balletmusiken, sieben an der Zahl, aus verschiedenen Opern von Gluck (Armida, Orpheus, Echo und Narciß) so effectvoll als möglich zusammengestellt. Es herrscht viel Feinheit und höfische Grazie in diesen Sätzen. Immerhin sind wir Kinder des 19. Jahrhunderts etwas verwöhnt in Bezug auf Tanzmusik, von der wir reizvollere Melodie und lebhafteren Rhythmus verlangen. So kommt es, daß nach den sanften Liebesklagen der singenden Schäferei und der monotonen Feierlichkeit der Gluckschen Balletmusik die Gäste des Théâtre paré allmählich eine Sehnsucht übermannte nach kräftigeren Klängen, am liebsten nach herzhaftem Trommelwirbel und Trompetensignalen. Dafür war in dem militärischen Nachspiel aufs allerschönste gesorgt.

Der Vorhang hebt sich zum letzten Male, und wir sehen ein österreichisches Feldlager aus der Zeit des siebenjährigen Krieges vor uns. Eine köstliche Illustration zu den Freiligrathschen Versen: „Zelte, Posten, Werda-Rufer, — Lust'ge Nacht am Donau-Ufer!" Eine Reihe lose zusammenhängender, ebenso prächtiger wie charakteristischer Soldatenscenen zieht nun an uns vorüber. Von keiner eigentlichen Handlung zusammengehalten, entziehen sie sich beinahe der Schilderung. Es ist leichter, sie zu rühmen, als zu erzählen. Soldaten aller

Digitized by Google

Waffengattungen zu Fuß und zu Pferde füllen die Bühne: Grenadiere, Musketiere, Scharfſchützen, Kanoniere, Cüraſſiere, Dragoner, Panduren — alle in den hiſtoriſchen Uniformen. Sie exerciren nach dem umſtändlichen, ſeltſamen Reglement jener Zeit, das auch der Nichtmilitär mit größtem Intereſſe vor ſich lebendig werden ſieht. Die Accurateſſe, mit welcher alle dieſe Evolutionen ausgeführt werden, dazu das Ungezwungene und Maleriſche der verſchiedenen ſich bildenden und wieder auflöſenden Gruppen, die vielfarbigen Nationalcoſtüme und Uniformen, dazu die charakteriſtiſchen Märſche, Lieder und Chöre — das alles wirkt zu einem unvergeßlichen Geſchichts- und Sittenbild zuſammen. Die große Aufgabe, das ganze militäriſche Nachſpiel mit Muſik auszuſtatten, hat abermals Herr Fuchs meiſterhaft gelöſt. Aus alten verſtaubten Drucken und ſeltenen Manuſcripten hat er eine Anzahl öſterreichiſcher Infanterie- und Cavalleriemärſche aus der Zeit Maria Thereſias aufgeſtöbert und im Geiſt jener Epoche inſtrumentirt. Zwiſchen dieſen Märſchen erklingen abwechſelnd alte Soldatenlieder mit Chor (darunter natürlich das populäre Laudon-Lied und „Prinz Eugen"); und wirbeln ungariſche und ſlovakiſche Tänze feurig durcheinander. Zum Schluß das Maria-Thereſia-Monument in bengaliſcher Beleuchtung, umrauſcht von den Klängen unſerer Volkshymne, von Trommelwirbel und Trompeten-Fanfaren! Dieſes „Feldlager" iſt ein ſceniſches Meiſterwerk, wie es kaum eine zweite Bühne der Welt herzuſtellen vermag. Der Capellmeiſter, der Regiſſeur, der Coſtümier, der Balletmeiſter — ſie alle mußten, um dieſes unvergleichliche Soldatenſtück hinzuſtellen, ſich in Gelehrte verwandeln und doch zugleich Künſtler bleiben.

Digitized by Google

Digitized by Google

VIII.

Zum Jubiläum von Mozarts „Don Juan“.

(29. October 1887.)

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Jedes Volk übt die schöne Sitte, den hundertsten Geburtstag seiner großen Dichter und Tonsetzer öffentlich zu feiern. Ohne Beispiel aber steht es da, daß der hundertste Geburtstag einer einzelnen Oper festlich begangen wird. Und nicht blos an dem Orte ihrer denkwürdigen ersten Aufführung, nicht blos im Vaterlande des Meisters, sondern einmüthig in allen Residenzen der musikalischen Kultur. Dies ist jetzt der Fall mit Mozarts Don Juan. Während in der Regel nur Fachgelehrte die Jahrzahlen wichtiger erster Aufführungen innehaben, weiß jeder Musikfreund, daß Mozarts Don Juan am 29. October 1787 in Prag seinen Siegeslauf angetreten hat. Außer den sämmtlichen deutschen Operntheatern werden auch die großen lyrischen Bühnen von Paris, London, Brüssel, Stockholm, Petersburg am 29. October den Don Juan so festlich als möglich aufführen und die Weihe dieses Tages durch Gelegenheits-Gedichte, Tableaux und sonstige Feierlichkeiten erhöhen. Dieser erhebende Vorgang, der allein schon die ganz einzige Bedeutung und Lebenskraft von Mozarts Don Juan darthut, ist, wie gesagt, selber eine außerordentliche Thatsache. An die Centenalfeier einer Gluckschen Oper ist nirgends gedacht

Digitized by Google

Felde der Oper die Unsterblichkeiten; so dünn gesäet ist das Bischen „Ewigkeit“ von hundert Jahren! Die Musikgattung, welche von allen die rauschendsten und lohnendsten Triumphe feiert, bietet in der Regel die allervergänglichsten.

Das erste Anrecht auf ein besonders festliches Don Juan-Jubiläum hat Prag. Es ist ein gerechter Stolz der Prager, daß Mozart sein Meisterwerk eigens für sie geschrieben und zuerst im Prager Theater selbst dirigirt hat. Die Entstehungsgeschichte dieser Oper, welche neuestens Oskar Teuber im zweiten Bande seiner vortrefflichen „Geschichte des Prager Theaters“ ausführlich behandelt hat, ist sicherlich den meisten unserer Leser wohlbekannt. Allein gerade in der bewegten Stimmung einer Centenalfeier liebt man es, sich deren Hergang wieder ins Gedächtniß zu rufen, und so möge derselbe hier rasch recapitulirt sein. Wie kam Mozart, der in Wien ansässig und ein Liebling des Kaisers war, dazu, sein größtes Werk für das bescheidene Theater einer Provinzialhauptstadt zu schreiben? Seine „Hochzeit des Figaro“ hatte in Wien einen sehr kurzathmigen Erfolg gehabt, in Prag hingegen so begeisternd und anhaltend gewirkt, wie nie eine Oper zuvor. Mozart mußte dem Drängen seiner Prager Freunde und Verehrer nachgeben und selbst nach der Moldaustadt kommen. Im Januar 1787 langt er dort an und verlebt als Gast des Grafen Joseph Thun in dessen Palais die angenehmsten Tage. Man ist in Mozarts Akademie wie toll über sein Clavierspiel und sein freies Phantasiren; man belagert das Theater, um ihn Figaros Hochzeit dirigiren zu sehen. „Hier wird von nichts gesprochen, als Figaro,“ schreibt Mozart an seinen Freund Gottfried v. Jacquin in Wien, „nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen, als Figaro; keine Oper besucht, als Figaro und ewig Figaro“. Für ein Publikum, das ihn so sehr versteht und ehrt, würde er gern eigens eine Oper schreiben.

Digitized by Google

Der Prager Theater-Director Bondini, welcher Mozarts Opern die besten Einnahmen verdankte, läßt sich das nicht zweimal sagen. Er schließt mit Mozart einen Vertrag, wonach ihm dieser für den Anfang der Herbstsaison gegen das Honorar von 100 Ducaten eine neue Oper zu liefern habe. In Wien proponirt ihm der italienische Poet Lorenzo da Ponte, der auch das Libretto zu Figaros Hochzeit geschrieben, als Sujet die Don Juan-Sage und macht sich rasch an die Arbeit. Dichter und Componist treffen im September 1787 zusammen in Prag ein, aber keineswegs mit der ganz vollendeten Oper. Mozart wollte erst hier, sorgenlos, im Kreise lieber Freunde die letzte Hand anlegen. Director Bondini, bei dem Mozart „in Accord“ war, quartirte ihn bei den Drei Löwen am Kohlmarkt ein, den Librettisten da Ponte hingegen in nächster Nähe, im Gasthaus zum Platteis. Die meiste Zeit aber verbrachte Mozart in der Villa des ihm befreundeten Ehepaares Duschek, auf dem Weinberge Bertramka, wo er zwischen Kegelspiel und heiterer Geselligkeit den Don Juan vollendete. Ueber die unbegreiflich schnelle Entstehung der Ouvertüre, welche Mozart zur größten Beängstigung seiner Frau und seiner Freunde von Tag zu Tag verschob, cursiren die verschiedensten Anekdoten. Stellt man die Erzählungen der Zeitgenossen, Constanze Mozart, Stepanek, Niemetschek, Genast, Professor G. A. Meißner, in Reih' und Glied nebeneinander, so gewahrt man, daß keine mit der andern völlig übereinstimmt. Die Einen berichten, Mozart habe in der Nacht vor der ersten Aufführung die ganze Ouvertüre bei einem Glase Punsch in seinem Zimmer niedergeschrieben, während seine Frau ihm alte Märchen erzählen mußte. Nach anderen sei Mozart von seinen Freunden in ein Gartenhaus der Bertramka eingesperrt und nicht früher befreit worden, als bis die Ouvertüre fertig war. Thatsache bleibt, daß Mozart erst am Abend vor der Vorstellung die Partitur

Digitized by Google

nahm man die Oper wieder auf, und zwar im Kärntnerthor-Theater in deutscher Sprache. Von diesem Zeitpunkt datirt in Wien der regelmäßige, von wachsender Einsicht und Liebe begleitete Kultus dieser Oper. Eine durch die ganze Mozart-Litteratur bis in die jüngsten Festschriften sich fortschleppende Anekdote lautet: Kaiser Joseph habe nach der ersten Aufführung des Don Juan geäußert, „diese Musik sei keine Speise für die Zähne der Wiener", worauf Mozart geantwortet haben soll: „Lassen wir ihnen Zeit zu kauen." Nun ist aber nachgewiesen, daß Kaiser Joseph zur Zeit der ersten vierzehn Aufführungen des Don Juan gar nicht in Wien war. Noch einmal nach seiner Rückkehr (15. December) wurde Don Giovanni aufgeführt. Ob der Kaiser — da er meist ans Bett gefesselt war — diese Oper jemals gehört hat, ist sehr zweifelhaft. Es kann seine Aeußerung also bestenfalls nur von einer seiner Nachmittags-Musiken datiren, wo er sich einzelnes aus der Partitur zu Gehör brachte. Wie war es aber möglich, daß man in Wien ein Wunderwerk wie Don Juan so rasch beseitigte? Die Mozart-Biographen gefallen sich darin, die Schuld oder doch den größten Theil der Schuld auf die Intriguen des Hofcapellmeisters Salieri zu wälzen, was bis heute mit gesteigerter Gehässigkeit nachgesprochen wird. Ich glaube, daß die Intriguen von hundert Salieris nicht im stande gewesen wären, den Don Juan einem zehnjährigen Scheintod zu überliefern, wenn die Oper das Publikum tief und wahrhaftig gepackt hätte. Die Macht einer persönlichen Intrigue ist viel zu schwach gegen die öffentliche Meinung, wenn diese nur in sich selbst fest steht. Zu hoch überschätzt man, was Salieri in dieser Hinsicht vermocht, und zu vorschnell parteiisch beurtheilt man, was er gewollt hat. Kein Zweifel, daß er mit Neid auf die Erfolge seines jungen deutschen Nebenbuhlers blickte, über dessen Genie er gewiß im Reinen war. Aber von dieser unrühmlichen Em-

Digitized by Google

pfindung bis zur boshaft heimtückischen That ist doch ein weiter Weg. A. W. Thayer hat schon vor mehr als zwanzig Jahren in „Dwight's Journal of music" die Vertheidigung Salieris unternommen und dargethan, daß die Anschuldigung, dieser habe die erste Aufführung von Figaros Hochzeit und von Don Juan aus persönlicher Kabale hintertrieben und dann deren Wiederholungen eigenmächtig abgeschnitten, durch nichts bewiesen ist, ja durch feststehende Thatsachen beinahe widerlegt erscheint. Figaro und Don Juan erzielten damals keine vollen Häuser, und ein Blick auf das Wiener Opern-Repertoire der achtziger Jahre zeigt, daß neben einigen Werken Salieris überwiegend die leichten komischen Opern von Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Dittersdorf es waren, welche dem Geschmacke des Kaisers wie des Publikums entsprachen und sich mit dem größten Erfolg behaupteten. Der exemplarisch gewissenhafte Thayer ließ sich auch die Mühe nicht verdrießen, die Jahresberichte aller Haupttheater Deutschlands in jener Zeit zu prüfen, und gelangte zu dem Resultate, daß die wichtigsten Werke Salieris damals in ganz Deutschland populärer waren und häufiger aufgeführt wurden, als die Mozartischen, mit einziger Ausnahme der „Entführung". Was immer die wenigen Kenner über Figaros Hochzeit und Don Juan gedacht haben mögen, für das große Publikum war Salieri sicherlich der größte der damals lebenden Operncomponisten. Das scheint uns heute kaum möglich, aber es ist so. Salieri hatte damals wenig Grund, seinen jüngeren Nebenbuhler durch unehrenhafte Kabalen zu verdrängen. Wir begreifen aber auch andererseits die Bitterkeit seiner Bemerkungen über Mozarts Musik, als diese dreißig Jahre später, noch zu Lebzeiten des greisen Hof-Capellmeisters, an jeder Bühne florirte, während seine eigenen Opern vergessen waren. Mit dem Beginn unseres Jahrhunderts hat sich Mozarts Don Juan immer fester im Kopf und Herzen der

Digitized by Google

Wiener festgesiedelt. Er ist siegreich über alle Rivalen weggeschritten und hat trotz der anfänglichen Stockungen es bis heute auf 470 Aufführungen gebracht. Freilich, was will das sagen für den Zeitraum von hundert Jahren! Was bedeutet es gegen die 500ste Vorstellung von Gounods Faust, welche jetzt, 28 Jahre nach der Première, in Paris festlich vorbereitet wird!

II.

Mozarts Don Juan war endlich in Wien verstanden, gewürdigt, geliebt. Nur zu der Höhe eines gewissen bureaukratischen Kreises wollte dieses Verständniß nicht recht emporbringen, wie die für uns betrübende Geschichte der Original-Partitur beweist. Mozarts Wittwe hatte eine Sammlung von etwa 250 handschriftlichen Werken ihres Mannes an den bekannten Musikverleger und Componisten Johann André in Offenbach verkauft, der diese Schätze zeitlebens sorgfältig bewahrte. Nach seinem Tode theilten sich seine drei Kinder zu gleichen Theilen darein. Die Don Juan-Partitur fiel an Auguste André, welche den Hof-Clavier-Fabrikanten J. B. Streicher in Wien heirathete. Herr und Frau Streicher boten das Manuscript zuerst der kaiserlichen Hofbibliothek in Wien zum Kaufe an. Diese bedauerte jedoch, aus Mangel an nöthigen Fonds den Antrag ablehnen zu müssen. Es ist für uns Oesterreicher ein nur schwacher Trost, daß die Berliner Hofbibliothek und das British Museum in London nachher die gleiche Antwort ertheilten. Was diese drei berühmten Hof- und Staatsanstalten glaubten unterlassen zu müssen, das that eine bürgerliche Frau, eine Künstlerin, Pauline Viardot-Garcia in Paris. Sie erwarb das Manuscript der Don Juan-Partitur und hütet

Digitized by Google

es in ihrem Hause in einem eigenen kostbaren Schrein als ein Heiligthum. Diese Handschrift, die auch mir zu sehen vergönnt war, giebt authentischen Aufschluß über verschiedene Fragen und Zweifel, welche häufigen Streit in der Musikwelt erregt haben. Von Herrn Louis Viardot, dem hochgebildeten Gatten der Besitzerin, ist die Geschichte und Beschreibung der Don Juan-Partitur in einem Buche veröffentlicht, das, abgesehen von einzelnen unwichtigen Irrthümern (zum Beispiel, daß Mozart erst am Abend vor der ersten Aufführung in Prag ankam, daß diese am 16. October stattfand u. dgl.) in der Hauptsache durchaus verläßlich erscheint.*) Mehrere an uns ergangene Anfragen, welche für das lebhafte Interesse des Wiener Publikums an dem Don Juan-Jubiläum sprechen, lassen sich mit Berufung auf jenes kostbare Manuscript zweifellos beantworten. Sie münden eigentlich alle in den Satz, ob die Wiener Jubiläums-Aufführung genau mit Mozarts Original-Partitur übereinstimmen werde. Darauf ist mit Nein zu antworten. Mozarts Manuscript enthält mehrere Scenen, welche — theils ursprünglich, theils für die erste Wiener Aufführung componirt — selbst den ältesten und eifrigsten Opernbesuchern total fremd sind, indem sie so gut wie nirgends gegeben wurden.**) So steht unmittelbar nach dem großen Sextett im zweiten Act eine kurze Arie des Leporello: „Ah pietà!“ Er bittet darin seine Bedränger um Gnade und versucht dann zu entfliehen. Aber während die anderen abgehen, hält Zerline ihn auf, und da

*) „Espagne et Beaux-Arts“ par Louis Viardot. Paris 1866.

**) In der bei A. Gutmann in Wien erschienenen „Jubiläums-Ausgabe“ des Don Juan (Clavierauszug v. J. N. Fuchs mit neuer Textübertragung von Max Kalbeck) findet man diese Stücke vollständig als Anhang. Leider fehlt gerade bei ihnen die deutsche Uebersetzung.

Digitized by Google

auch ein Bauer aus dem Gefolge Masettos da bleibt, nöthigt sie den Leporello, sich auf einen Stuhl zu setzen und sich dort fest anbinden zu lassen. Das giebt Anlaß zu einem Duettino: „Per queste tue manine", in welchem Leporello vergebens um schonende Behandlung fleht, Zerline aber sich auf eine exemplarische Bestrafung des Spitzbuben freut. Zerline entfernt sich, um die Gehilfen ihrer Rache herbeizurufen, und Leporello bleibt unter der Aufsicht des Bauers zurück, den er aber durch die Klage über heftigen Durst bewegt, ihm Wasser zu holen. Während dessen Abwesenheit befreit sich Leporello und entflieht. Aber wie bringt er dies zuwege? Die Hände sind ihm mit einem Schnupftuch zusammengebunden, und das freie Ende des Strickes, der ihn an den Stuhl fesselt, ist am Rahmen eines Fensters befestigt. Der Gefangene zerrt mit Erfolg an dem Strick und reißt den Fensterrahmen mit herab. Obwohl er die Hände nicht frei hat und an dem herausgebrochenen Fensterrahmen hängt, wagt er trotzdem zu entspringen, indem er den unabweisbaren Stuhl mitschleppt und das Fenster hinter sich herschleift: „Jedes Hinderniß muß mit fortgerissen werden, wär's auch ein Berg!" Nun kommt Zerline zurück und bringt Donna Elvira mit; beide sind erstaunt, den Frevler nicht mehr zu finden, und vermuthen, sein Herr habe ihn befreit. Zerline eilt abermals fort, um Don Ottavio von dem Vorfalle zu unterrichten. Elvira bleibt allein zurück und singt an dieser Stelle ihre wundervolle (für Wien nachcomponirte) Arie: „Mich verläßt der Undankbare", welche bekanntlich jetzt in den ersten Act verlegt ist. Leporellos Arie nach dem Sextett, sein Duettino mit Zerline und die gar zu possenhafte Sesselscene wurden in Wien bald nach den ersten Aufführungen beseitigt; in allen deutschen Bearbeitungen sind diese Nummern weggelassen. Wir haben das kaum zu beklagen; diese Scenen verzögern empfindlich die im zweiten Act

Digitized by Google

ohnehin etwas stockende Handlung und sind musikalisch von geringerem Werth.

Von größerem Belang ist schon der Streit um eine andere allgemein weggelassene Nummer: die zweite Hälfte des letzten Finales. In Mozarts Original-Partitur erscheinen nämlich nach Don Juans Höllenfahrt, womit bei uns die Oper schließt, Donna Anna mit Ottavio, Elvira, Zerline und Masetto auf der Scene und suchen Don Juan, dessen schauerliches Ende ihnen Leporello erzählt. Hierauf verkündigen Donna Anna und Ottavio in einem zärtlichen Duettsatz ihre baldige Vermählung und stimmen mit den Uebrigen in die erbauliche Schlußmoral ein: „Lasterglück flieht schnell wie Rauch — Wie man lebet, stirbt man auch.“ Diese Schlußscene ist zwar in den ersten Wiener Vorstellungen aufgeführt, aber sehr bald ganz weggelassen worden, ohne Zweifel noch bei Mozarts Lebzeiten und mit seinem Vorwissen. Es ward sofort allgemein Praxis, die Oper mit dem Untergang Don Juans zu schließen. Wir verzichten willig auf dieses zweite Finale, das nach der großartigsten Scene der Oper sehr conventionell klingt und musikalisch wie dramatisch den tiefen Eindruck des Vorhergehenden verflacht. In Berlin versuchte man einmal (bei Jenny Linds Gastspiel), dieses bisher unterdrückte Finale vollständig zu restituiren, sah sich jedoch alsbald genöthigt, zu dem früheren Bühnengebrauch zurückzukehren, weil das Publikum, einem richtigen Gefühle folgend, nach dem Untergang Don Juans das Haus verließ und so aus eigener Machtvollkommenheit das Ende der Oper an den durch die ästhetische Nothwendigkeit geforderten Punkt verlegte. Bei einer Festvorstellung in Prag vor vielen Jahren habe ich dieselbe Wahrnehmung gemacht. Ein dritter Punkt, in welchem die Bühnenpraxis aller Länder seit jeher von dem Originale Mozarts

Digitized by Google

abweicht, ist die Verwendung des Chors. Mozart läßt in der ganzen Oper den Chor nur dreimal, und zwar in sehr bescheidenen Grenzen auftreten: die Bauern singen bei dem Hochzeitsfeste Zerlines und Masettos ihr Trallala! Trallala! Dann antworten die Diener (nur Tenor und Baß) einige Tacte auf Don Juans Aufforderung, die Gäste zu bewirthen; endlich begleitet ein kurzer, „unsichtbarer Chor der Geister" die Höllenfahrt Don Juans. Aber das ganze Finale des ersten Actes ist ohne Chor, blos für die Solosänger geschrieben. Wollte man nach dem Wunsche Otto Jahns, Alfred v. Wolzogens u. a. die authentische einfachere Lesart einführen, so würde man eine der mächtigsten Wirkungen dieses Actschlusses opfern. Der vollstimmige Jubel in dem „Viva la libertà" und die elementare Gewalt des anstürmenden Chors: „Trema, trema, scelerato!" sind musikalisch unersetzbar und für jeden, der sie einmal erlebt hat, schlechterdings nicht mehr zu entbehren. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, wie in der Aufführung dieser beiden Finales der allgemeine Instinct das Wirksame und Richtige gegen den unanfechtbaren Buchstaben des Originals getroffen hat und allenthalben, ohne jegliche Verabredung, wie durch ein Naturgesetz gezwungen, aufrechterhält. Auf den kleinsten und den größten Bühnen, in ganz Europa wird Don Juan mit dem Chor im ersten und ohne das Schlußsextett im zweiten Finale gegeben. Und dabei mag es auch bleiben.

Eine mit anziehenden Illustrationen gezierte Festschrift von R. v. Freisauff*) enthält unter anderem eine Art Chronik der Don Juan-Aufführungen auf etwa hundert Bühnen des In- und Auslandes. Von den interessanteren und weniger bekannten Daten mögen einige hier Platz finden. Die erste

*) „Mozarts Don Juan 1787—1887" von Rudolph v. Freisauff. (Salzburg, bei H. Kerber, 1887.)

Digitized by Google

deutsche Bühne, welche den Don Juan gab, war — im September 1789 — Mannheim. Der Theaterzettel nennt das Werk „eine Operette“! Auf Mannheim folgte einen Monat später das Hamburger Theater unter der Direction Schröders, des Gatten der Sophie Schröder. Hierauf erschien Don Juan in Berlin (1790), vom Publikum mit Begeisterung, von der Kritik nüchtern und nergelnd aufgenommen. In Bezug auf die Gesangsleistungen standen damals die Anforderungen in Deutschland sehr bescheiden; die bedeutendsten Opernpartien wurden oft von Schauspielern dargestellt, die nur nebenbei ein wenig singen konnten. Heinrich Anschütz hat mir selbst erzählt, daß er als erster Liebhaber in Königsberg auch den Don Juan singen mußte. In Berlin gab eine der berühmtesten deutschen Schauspielerinnen, Madame Unzelmann-Bethmann, die Donna Anna, der gleichfalls treffliche Schauspieler Unzelmann den Leporello. Als Curiosum sei gleich hier erwähnt, daß in Brünn in den zwanziger Jahren Nestroy als junger Mann den Don Juan sang. Im herzoglichen Hoftheater zu Dessau wurde die Oper unter dem Titel „Der bestrafte Wollüstling“ gegeben, und mit folgenden geschmackvoll germanisirten Personen-Namen: Herr v. Schwänkereich (Don Juan), Fräulein Marianne (Donna Anna), Herr v. Frischblut (Ottavio), Fickfack (Leporello) u. s. w. In München hatte unter dem Kurfürsten Karl Theodor die Censur Mozarts Don Juan „als ärgerlich“ bezeichnet und für alle Zeit verboten. Dieses Verbot wurde erst auf allerhöchsten Specialbefehl des Kurfürsten aufgehoben und Don Juan im August 1791 zum ersten Mal im Münchener Hoftheater gegeben. Aus dem Ausland fließen die Nachrichten spärlicher. In Frankreich florirt Don Juan eigentlich nur in Paris, wo er meisterhafte Aufführungen in französischer und italienischer Sprache erlebt hat. Hingegen haben die französischen

Digitized by Google

Provinztheater den Don Juan theils ignorirt, theils fallen gelassen. Am widerstrebendsten zeigte sich Italien in der Anerkennung Mozarts, obwohl gerade die italienischen Gesangskünstler mit dem Don Juan ihre schönsten Triumphe in Frankreich und Deutschland feierten. Werfen wir schließlich einen Blick hinüber in die neue Welt, so finden wir im Jahre 1825 den Sänger Garcia mit seinem Sohne Manuel und seiner Tochter Maria (späteren Malibran) in Newyork als Unternehmer italienischer Opernvorstellungen. Er führte Mozarts Don Juan in Amerika ein und sang selbst die Titelrolle. Und wer hatte ihn zu diesem dort schwer durchzuführenden Wagstück unermüdlich angeeifert? Kein Geringerer als da Ponte selbst, der Textdichter Mozarts, welcher seit zwanzig Jahren in wechselnden Beschäftigungen in Newyork lebte. Ganz kürzlich hat ein amerikanischer Journalist, angeregt durch die Jubiläums-Feier des Don Juan, sich eifrig und erfolgreich bemüht, Genaueres über Leben und Sterben da Pontes zu erforschen. In einer mir vorliegenden Nummer der „New-York Tribune" liefert er seinen Lesern das Resultat dieser gewissenhaften Nachforschungen. Das Hochgefühl, mit dem wir jetzt den Componisten des Don Juan feiern, fließt in schwächerer Wallung auch auf das Andenken des Textdichters über, dem nicht blos die ursprüngliche Anregung, sondern auch eine höchst glückliche Mitarbeit an diesem Meisterwerk zu danken ist. Unsere Leser, die wir uns ohneweiters sämmtlich als Verehrer des Don Juan denken, werden demnach nicht ungern Verläßliches über die Schicksale da Pontes, namentlich in seinen letzten Jahren, hören.

„Lorenzo da Ponte" ist ein angenommener Name. Wie derjenige, der ihn berühmt gemacht, wirklich hieß, ist bis heute unaufgeklärt. Er war der Sohn eines jüdischen Handelsmanns in Ceneda, einem kleinen Städtchen der venetianischen

Digitized by Google

Republik. Bis in sein 14. Jahr als Jude erzogen, gewann er durch seine Talente die Gunst eines katholischen Bischofs, der ihn studiren ließ und ihm seinen Namen gab. Sehr früh begannen Liebeshändel und galante Abenteuer, von denen er zeitlebens nicht lassen konnte, die Existenz des jungen Mannes zu verwirren. Bald nachdem er eine Professur der Rhetorik in Treviso angetreten, ward er aus dem Gebiet der Republik Venedig verbannt. Er flüchtet zuerst nach Dresden, dann nach Wien, wo ihm Salieris Empfehlung beim Kaiser Joseph eine Anstellung als Theatraldichter verschaffte. Hier lernte er Mozart kennen und schrieb ihm zuerst das Libretto zur Hochzeit des Figaro, dann zum Don Juan, hierauf zu Così fan tutte. Bei Kaiser Josephs Nachfolger, Leopold II., fiel er in Ungnade und verließ Wien. Nun macht er sich mit einem Empfehlungsschreiben an Marie Antoinette, die einige seiner Dichtungen bewundert hatte, auf den Weg nach Paris, erfährt aber an der französischen Grenze die Nachricht von der Einkerkerung der Königin und wendet sich nach London. Hier wird er Poet und Mitdirector an der Italienischen Oper, dann Buchhändler und Buchdrucker. Er macht Bankerott und entkommt, von Gerichtsdienern verfolgt, nach Gravesend, wo er glücklich ein nach Amerika absegelndes Schiff erreicht. In Philadelphia angelangt, stürzt er sich mit Hilfe der Mitgift seiner Frau in allerlei Unternehmungen und hat in drei Monaten 300 Pfund Sterling verloren. Die Furcht vor dem gelben Fieber treibt ihn nach Elisabethtown (New-Jersey), wo er eine Trafik mit Tabak, Liqueuren und Droguen errichtet. Abermals macht er Bankerott und wird ausgepfändet. Nun etablirt er sich in Newyork als Lehrer der italienischen Sprache und findet zahlreiche Schüler. Diese Periode ruhiger und erfolgreicher Thätigkeit reicht von 1807 bis 1811. Kaum hat er ein Vermögen von 4000 Pfund Sterling beisammen, so wirft er sich

Digitized by Google

abermals auf die Geschäfte und wird Branntweinbrenner in Sunbury. Das dauert bis zum August 1818 und endet mit einem Krach, dröhnender als alle seine früheren Krache. Nach seiner eigenen Versicherung war da Ponte überall das einzige Lamm in einer Heerde von Wölfen, thatsächlich aber ein ganz unfähiger, kindlich naiver Geschäftsmann. Wiederum kehrte er zurück zur Schulmeisterei und wiederum verhalfen seine zahlreichen Schüler ihm zu einer behaglichen Existenz. Die Sommermonate verbrachte er bei wohlhabenden Freunden auf dem Lande und schrieb dort seine Memoiren, die 1823 in drei dünnen Bändchen erschienen. Zeitweilig lehrte er auch die Geheimnisse der italienischen Kochkunst und kultivirte in den jugendlichen Gemüthern zugleich den Geschmack für Petrarca und für die Maccaroni. Durch Verwendung seines Freundes Moore erhielt da Ponte eine Professur im Kollegium zu Columbia; aus dem Nachtragsband zu seinen Memoiren (1830) erfahren wir jedoch, daß dies eine Professur ohne Schüler und ohne Gehalt gewesen. Seine Tochter — sie ist 1862 in Paris gestorben — verheirathete da Ponte an einen Professor der Mathematik am Columbia-Kollege, Dr. Anderson. Ein Sohn desselben, der Advocat Ellery Anderson, lebt noch als der einzige Nachkomme da Pontes. Was die letzten zehn Jahre unseres Poeten zugleich erhellte und verdunkelte, waren seine Bemühungen, die italienische Oper in Amerika einzuführen. „Du mußt meinen Don Juan geben!" war das erste Wort, mit dem er den eben angekommenen Tenoristen Garcia begrüßte. (Da Ponte sagt nie anders, als: mein Don Juan, mein Figaro.) Später verband er sich mit einem gewissen Rivafinoli zu einer Opern-Unternehmung, die unglücklich ausfiel. Mit der ihm eigenen leidenschaftlichen Beredtsamkeit brachte da Ponte stets alle seine Mißgeschicke vor die Oeffentlichkeit und schleuderte heftige Pamphlete gegen Rivafinoli und das

Digitized by Google

undankbare Publikum. An der Neige seines Lebens bricht er in rührende Klagen aus: „Seit 18 Monaten habe ich nur einen einzigen Schüler. Ich, der Schöpfer (creator) der italienischen Sprache in Amerika, der Lehrer von mehr als 2000 Personen, deren Fortschritte Italien bewundert! Ich, der Poet Kaiser Josephs, der Verfasser von 36 Dramen; ich, die Inspiration von Salieri, Weigl, Martini, Winter und Mozart! An 90 Jahre alt, bin ich jetzt brotlos in Amerika!“ Schon war der uralte Mann halb entschlossen, nach Italien zu reisen, um auf heimischer Erde zu sterben, als ein Geschenk von befreundeter Hand ihn doch noch zurückhielt. Da Ponte starb am 17. August 1838 in seiner Wohnung zu Newyork. In Amerika hat er mehr als ein Drittheil seines abenteuerlich bewegten langen Lebens verbracht, das in seinen Grenzen Geburt und Tod von Mozart, Beethoven, Schubert, Byron, Walter Scott und Napoleon einschloß. Der erwähnte Publicist der „New-York Tribune“ hat keine Mühe gescheut, das Grab da Pontes zu entdecken. Vergebens. Der alte katholische Kirchhof, der vor 49 Jahren die müden Glieder des Poeten aufgenommen hat, ist längst aufgelassen. Kein Fußpfad führt durch das dichte Gras; der Besucher, der sich vergebens anstrengt, die verwischten Inschriften auf den eingesunkenen Kreuzen und Steinen zu entziffern, stolpert über unförmliche Sandhügel oder versinkt in Untiefen, auf deren Grund alte Stiefel, vielfarbige Fetzen und sonstiger Kehricht liegen. So theilt da Ponte im Tode das Schicksal Mozarts: man kennt nicht das Grab des einen noch des andern. Aber am hundertsten Geburtstag des „Don Juan“ wird neben Mozarts Namen der seines Poeten Lorenzo da Ponte nicht vergessen werden. Im Anfang ist das Textbuch zum Don Juan sehr verächtlich kritisirt, ja als ein elendes Machwerk verurtheilt worden. Die Zeit hat auch hier zur richtigen Einsicht gelenkt. Wir erkennen längst, daß diesem Libretto trotz

Digitized by Google

mancher ſchwacher Einzelheiten das ungeheure Verdienſt zukommt, eine bishin ungeahnte Welt von Wirklichkeit, Leben und Leidenſchaft in die Oper eingeführt zu haben, eine Welt, in welcher Tragik und Humor, Idealität und Realismus ſich in Shakeſpeareſchem Wechſel durchdringen. Wenn ein ſtrengſter Richter wie Grillparzer da Pontes Bearbeitung der Don Juan-Sage „ein Muſter für alle ähnlichen“ nennt, ſo wiegt dieſes Lob eine ganze Litteratur verjährten Tadels auf. Ja, Lorenzo da Ponte iſt unſterblich geworden durch Mozart, aber nicht ohne eigenes Verdienſt. Zu den himmliſchen Harmonien des Don Juan hat er den Grundton angeſchlagen.

Digitized by Google

IX.

Méhul.

Digitized by Google

Digitized by Google

Wenn man die einförmig düstere Gebirgslandschaft der französischen Ardennen durchstreift, so gelangt man, immer dem Laufe der Maas folgend, zu dem Städtchen Givet, hart an der belgischen Grenze. Ein kleiner, reinlicher Ort, der als vorgeschobener Wachposten Frankreichs von der unnahbar steilen Festung Charlemont geschützt und vertheidigt ist. Mitten auf dem Marktplatz erhebt sich auf bescheidenem Sockel eine Marmorbüste mit der Inschrift: Etienne Nicolas Méhul. Das Monument ist durch Subscription errichtet und im Juni 1842, fünfundzwanzig Jahre nach Méhuls Tode, enthüllt worden. Bei dieser Feierlichkeit erschienen blos belgische Musikvereine; keine einzige französische Deputation hatte sich eingefunden, um dem großen Componisten von „Joseph und seine Brüder" zu huldigen. Die Pariser Opéra Comique, welche diesem Meister durch ein volles Vierteljahrhundert ihre größten Erfolge verdankte, hatte seine Werke längst der Vergessenheit geweiht, ja sogar eine Benefice-Vorstellung für das zu errichtende Denkmal rundweg verweigert. So gehört denn die Méhul-Büste zu jenen traurigen Monumenten, mit denen eine Nation sich gleichsam von der Verpflichtung loskauft, den Genius des in Marmor Verewigten lebendig zu erhalten. Die gänzliche Verschollenheit

Digitized by Google

Méhuls in seinem Vaterlande ist eine betrübende Thatsache. In Deutschland lebt der französische Meister durch seinen „Joseph" heute noch fort, während man in Paris immer nur das Lob Méhuls, aber niemals seine Musik zu hören bekommt. Es ist derselbe Fall wie mit Cherubini, dessen „Wasserträger" eine Lieblingsoper der Deutschen geblieben ist, während diese und alle anderen Opern des Florentiners in seiner italienischen Heimat wie in seinem Adoptiv-Vaterlande Frankreich vergessen und verschollen sind. Méhul hat wenigstens eine litterarische Wieder-Erweckung erfahren. Daß sein thaten- und ereignißreiches Leben jetzt zum ersten Mal vollständig und hellbeleuchtet vor uns liegt, ist ein Verdienst, eines der vielen Verdienste, des trefflichen Musikschriftstellers Arthur Pougin.*)

In den Biographien großer Künstler bildet meistentheils die Jugendgeschichte das ungenügendste Kapitel; die Anfänge liegen mehr oder minder im Dunkel, erst mit den Erfolgen, mit der anbrechenden Berühmtheit wird es Licht. Ueber Méhuls Jugend erfahren wir durch Pougin Genaueres, als bisher bekannt war. Méhul (dessen Taufname Etienne Nicolas lautete und nicht, wie alle Handbücher angeben, Etienne Henri) war in Givet am 22. Juni 1763 geboren. Es erscheint fast wunderbar, wie er, der als Sohn eines kleinen Weinhändlers in einem verlorenen Bergwinkel Frankreichs ohne jede künstlerische Anregung aufwuchs, schon in seiner frühesten Jugend, von leidenschaftlicher Musikliebe getrieben, die Wege fand, sich musikalisch zu bilden und sogar seine Familie für den Gedanken einer Componisten-Laufbahn zu stimmen, welche damals allen unbegreiflich, aussichtslos erscheinen mußte. Für den Anfang hatte er keinen andern Lehrer, als den alten blinden Organisten

*) „Méhul, sa vie, son génie, son caractère", par Arthur Pougin. (Paris, chez Fischbacher, 1889.)

Digitized by Google

des Klosters. Schon als zehnjähriger Knabe übernahm Méhul dessen Amt und lockte durch sein Orgelspiel die Menge in die kleine Klosterkirche, während die Hauptkirche leer blieb. Ein ganz unverhofftes, ungewöhnliches Ereigniß mußte jedoch eintreten, sollte der kleine Musiker nicht zeitlebens in diesen dürftigen Anfängen stecken bleiben. Ein solches Ereigniß war die Ankunft eines ausgezeichneten deutschen Organisten, Wilhelm Hanser, in der weithin berühmten Abtei Laval-Dieu nächst Givet. Hanser, damals etwa 35 Jahre alt, war in Schwaben geboren, Prämonstratenser-Mönch, ein Virtuose auf der Orgel und Meister im Contrapunkt. Der Abt von Laval-Dieu hatte vom General der Prämonstratenser 1775 den Auftrag erhalten, die bedeutendsten Klöster dieses Ordens zu besuchen. In der Abtei von Schussenried in Schwaben hörte er mit Bewunderung Hanser spielen und erlangte es, ihn nach Laval-Dieu mitnehmen zu dürfen. Dort gründete Hanser eine Musikschule für acht Zöglinge, worunter der junge Méhul, welchem er durch vier Jahre Unterricht im Orgel- und Clavierspiel, wie in der Composition ertheilte. Man hat oft und mit Recht an Méhuls Musik hervorgehoben, daß ihr weniger die graziöse Leichtigkeit der Franzosen, als vielmehr der kräftige Ernst der Deutschen aufgeprägt sei. Diesen Charakterzug, diese deutsche Färbung pflegt man schlechthin dem Einflusse Glucks zuzuschreiben. Allein der deutsche Einfluß ruhte, wie wir sehen, tiefer und hatte viel früher begonnen. Unterricht und Beispiel des Deutschen Hanser, dieses einzigen Lehrers, den Méhul je gehabt, wirkten grundlegend und entscheidend. Méhul arbeitete nun mit rastlosem Fleiß; die Ruhe und Einsamkeit des Klosters, der ununterbrochene Verkehr mit Hanser waren ernstem Studium günstig. Oft hat Méhul in späteren Tagen diese friedlichen, im Kloster verbrachten Jahre als die glücklichsten seines Lebens bezeichnet. Unter welchen Umständen Méhul das Kloster verlassen hat,

Digitized by Google

ist nicht mehr zu ergründen. Alles schien ihn dort festhalten zu wollen: die Liebe seiner Vorgesetzten und der Mönche, der Wunsch seiner Eltern, ihn einst als Geistlichen zu sehen, die sichere Aussicht auf die Organistenstelle im Hause. Glücklicherweise kam es anders. Ein Musikfreund, wie es heißt der Oberst eines in Charlemont garnisonirenden Regiments, hörte im Kloster den jungen Méhul und entschloß sich, ihn nach Paris zu bringen. Im Jahre 1778 installirte sich Méhul daselbst und verdiente sein Brot anfangs durch Unterrichtgeben. Für die Angabe der meisten Biographen, Méhul habe in Paris eine Organistenstelle versehen, findet sich nirgends eine Bestätigung. Jedenfalls muß der kaum 16jährige Knabe einen nicht gewöhnlichen Muth und Ernst besessen haben, um in diesem Alter und diesen Verhältnissen sich mitten in den Schlund von Paris zu stürzen. Er hat es nicht zu bereuen gehabt, aber er mußte doch zwölf Jahre lang warten auf seinen ersten Erfolg. Méhuls größter Schatz war der Empfehlungsbrief, den ihm Hanser an seinen berühmten deutschen Landsmann Gluck mitgegeben. Der Componist der „Alceste" empfing den jungen Musiker freundlich aufmunternd und setzte ihm in wiederholten Gesprächen seine Grundsätze vom musikalischen Drama auseinander. Der Same fiel jedenfalls auf guten Boden und keimte so üppig, daß Méhul zehn Jahre später es unternehmen konnte, auf die Opéra comique die Grundsätze zu übertragen, denen Gluck in der großen Oper zum Siege verholfen hatte.

Méhuls ganze Anlage drängte ihn unwiderstehlich zum Dramatischen. Seine drei ersten Opern schrieb er, ohne an eine Aufführung zu denken, blos zur eigenen Uebung „pour se former la main". Die erste von ihm zur Aufführung gelangte Oper war „Euphrosine, ou le Tyran corrigé" (1791). Das Textbuch hatte ihm F. B. Hoffmann, einer der

Digitized by Google

geistreichsten, originellsten Menschen des damaligen Paris, geschrieben. Obwohl für die Opéra comique bestimmt, war das Stück doch von sehr düsterer, fast tragischer Färbung. Das zur Melancholie neigende Temperament Méhuls, das Vorbild von Glucks Tragödien, wohl auch der Eindruck der furchtbaren Revolutionsscenen, die sich damals unter seinen Augen abspielten, mochten diese seltsame Wahl mitbestimmt haben. Jedenfalls schwebte dem Componisten eine Art Umgestaltung und Erweiterung der „Komischen Oper" vor, welcher er einige von Glucks mächtigen dramatischen Elementen einzubürgern suchte. Als Ziel steckte er sich die Schilderung der Leidenschaften im rein menschlichen, im bürgerlichen Drama — im Gegensatz zur Schilderung der Leidenschaften im heroischen und mythologischen Drama, dieser Domäne der Großen Oper. Méhuls Opern: Euphrosine, Stratonice, Ariodant, Phrosine, Joseph, waren die Resultate dieser neuen reformirenden Aesthetik, welche dem Publikum eine fortströmende Quelle noch unbekannter Genüsse und starker Erregungen aufschloß. F. B. Hoffmann hatte den Stoff zu seiner „Euphrosine" einer alten Novelle „Coradin" entnommen, welche auch der Rossinischen Oper „Matilda di Shabran" zu Grunde liegt. Fünfactig, in Alexandrinern, schwerfällig in der Form und von unerträglicher Länge, konnte dieses Libretto nur durch die Macht einer ganz außerordentlichen Musik einen Erfolg erringen und behaupten. In der That schuf Méhul mit dieser Erstlingsoper ein Meisterwerk, das ihn mit Einem Schlag unter die ersten Componisten reihte. „Euphrosine" hat ihn in 24 Stunden zum berühmten Mann gemacht. Ohne den geringsten Zusammenhang mit den Ideen der Revolution eroberte diese Oper die vollste Theilnahme eines Publikums, das damals alle ähnlichen nichtpolitischen Stücke fallen ließ. „Euphrosine" ward später auf vier, endlich auf drei Acte reducirt und hat sich in dieser Form mehr als

Digitized by Google

vierzig Jahre lang auf dem Repertoire der Opéra comique erhalten. Es ist ein merkwürdiges Werk, das trotz mancher veralteter Stellen noch heute unser lebhaftes Interesse erregt und von keinem angehenden Operncomponisten ignorirt werden sollte. Insbesondere das berühmte Eifersuchtsduett entladet eine dramatische Schlagkraft, die man der französischen Musik des vorigen Jahrhunderts kaum zutrauen möchte. Der alte Grétry, bekanntlich kein Verschwender im Lobe seiner Kollegen, behauptete, dieses Duett sei das effectvollste dramatische Stück, das überhaupt existirt, und Méhul vereinige in der „Euphrosine" Glucks sechzigjährige Reife und Erfahrung mit der vollen Frische seiner eigenen Jugend. Hektor Berlioz giebt dieser Erstlingsoper sogar den Vorzug vor allen späteren Werken Méhuls und stellt das Duett „Gardez vous de la jalousie" — „dieses furchtbarste Beispiel leidenschaftlichen Ausdruckes in der Musik" — den Eifersuchtsscenen in Shakespeares Othello an die Seite. Die Partitur interessirt auch durch mancherlei Seltsamkeiten. Die Hauptperson (Euphrosine) singt nicht ein einziges Mal allein; sie hat keine Arie, keine Romanze, nicht einmal ein Duett, sondern nur einen Antheil an den Ensemble-Nummern. Im Finale des ersten Actes regt sich bereits der anspielende Reiz eines „Leitmotivs". „Euphrosine" bezeichnet einen Markstein in der Geschichte der Opéra comique. Von da an ist's vorbei mit dem bloßen Singspiel, mit den „pièces à ariettes"; die Musik behauptet fortan eine ungleich größere Wichtigkeit in den Werken dieser Gattung. Auch in seiner nächsten, nach der „Euphrosine" componirten Oper „Stratonice" (1792) zeigt sich Méhul in der Vollkraft und auf der Höhe seines Talentes. Die (einer griechischen Erzählung des Lucian entnommene) Geschichte der Prinzessin Stratonice und des großmüthigen syrischen Königs Seleucus, welcher zu Gunsten seines von Stratonice geliebten Sohnes auf die Hand

Digitized by Google

der Prinzessin verzichtet, gehörte zu den Lieblingsstoffen jener Zeit. Sie ist — mit und ohne Musik — sehr oft dramatisirt worden, in Frankreich allein von zehn verschiedenen Autoren. F. B. Hoffmann hatte eine einactige Oper mit nur vier Rollen daraus gemacht und sie sonderbarerweise als „Comédie héroique" bezeichnet. Der Stoff war ernst und herb behandelt; es bedurfte des ganzen leidenschaftlichen Reizes der Méhulschen Musik, um das Publikum der Opéra comique mit der ungewohnten Strenge griechischen Stils und Costüms zu befreunden. Méhul vermochte noch einigemale (namentlich im Joseph) die Höhe dieses Kunstwerkes zu erringen, darüber hinaus hat er sich in keinem späteren Werke erhoben. Merkwürdig ist wieder, daß Stratonice, die einzige Frauenrolle in dieser Oper, gar keine Solo-Nummer hat, sondern blos in einem Quartett, und zwar erst am Schlusse desselben, mitsingt. „Stratonice" erhielt sich lange auf dem Repertoire und wurde noch 1826 gespielt.

Der außerordentliche Erfolg der Opern „Euphrosine" und „Stratonice" stellte den Componisten sehr hoch in der öffentlichen Meinung. Ehrgeizig wie er war, fühlte Méhul sehr lebhaft die Verpflichtungen, welche so schnell erworbener Ruhm ihm auferlegte. Die Besorgniß, nicht auf gleicher Höhe zu verbleiben, quälte ihn unausgesetzt. „J'aime la gloire avec fureur", sagt er selbst in einem an das Journal des Spectacles gerichteten Briefe. Er entwickelt fortan eine fieberhafte Thätigkeit. Im Laufe von vier Jahren (1790 bis 1794) hat er acht dramatische Werke zur Aufführung gebracht. Freilich errangen nur drei derselben („Euphrosine", „Stratonice" und „Mélidore") einen entschiedenen Erfolg. Wir können die übrigen, in Deutschland kaum dem Namen nach bekannten, hier füglich übergehen. Weit mehr interessirt uns der eintretende und immer stärker anwachsende Einfluß der französischen Revo-

Digitized by Google

lution auf Méhuls künstlerische Thätigkeit. Tyrannisch im kleinen wie im großen, wollten die Behörden auch die Werke der Kunst ausnahmslos in den Dienst der republikanischen Ideen zwingen. Die Proben zu Méhuls neuer Oper „Mélidore und Phrosine" waren in vollem Gange, und noch immer konnte man die Erlaubniß zur Aufführung mit aller Mühe nicht erlangen. Der Citoyen Baudrais, Vorstand des Comités zur Ueberwachung der Theater, erklärte den bei ihm vorsprechenden Autoren Arnault und Méhul, daß er das Textbuch durchaus harmlos und unschuldig finde. „Aber das genügt nicht," fügt er hinzu; „der Geist Ihrer Oper ist nicht republikanisch, die Sitten Ihrer Personen sind nicht republikanisch, das Wort Freiheit kommt nicht ein einziges Mal vor. Sie müssen Ihre Oper in Uebereinstimmung mit unseren Institutionen bringen!" Mit Hilfe von einem Dutzend eingestreuter Verse wurde das Wort Freiheit möglichst oft angebracht. Allein nun hieß es wieder: es habe bisher Méhul noch kein eigentlich „patriotisch-republikanisches Werk" geliefert; ein solches müsse der Aufführung der harmlosen „Phrosine" vorangehen. Wiederum fügten sich Méhul und sein Poet Arnault. Sie schrieben rasch die einactige Oper „Horatius Cocles" (1794) worin neben dem Titelhelden auch noch als zweites republikanisches Tugendmuster Mucius Scävola auftritt. Erst nach Aufführung dieses „patriotischen" Stückes durften die Pforten des Théâtre Favart sich für „Mélidore und Phrosine" öffnen. Die Oper mußte aber auch dann noch mancherlei Prüfungen bestehen. Ihre Première hatte sechs Wochen vor dem Sturze Robespierres mit großem Erfolge stattgefunden (6. Mai 1794); dieser Erfolg war nicht nach dem Geschmacke der herrschenden Partei. Nachdem man in Text und Musik keinen Grund zur Anklage finden konnte, suchte man einen solchen in den Costümen und Decorationen und denuncirte die Autoren

Digitized by Google

wegen der luxuriösen Ausstattung, an welcher sie gänzlich unschuldig waren. Arnault und Méhul, geängstigt von diesen Verfolgungen, glaubten eines Vertheidigers im Wohlfahrtsausschusse zu bedürfen und begaben sich persönlich zu Barère, den man ob der blumenreichen Phrasen, womit er seine Blutdecrete zu drapiren liebte, den „Anakreon der Guillotine" hieß. „Wenn Sie mir folgen," rieth ihnen der fürchterliche Mann, „so thun Sie ja keinen Schritt. Wer immer heute die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich lenkt, muß auf Denunciationen gefaßt sein. Stehen wir nicht alle am Fuße der Guillotine, alle, von mir angefangen?" Das Beispiel Barères, der wirklich am Fuße des Schaffots schlief, wie ein Artillerist vor der Mündung der von ihm geladenen Kanone, wirkte auf die geängstigten Autoren, und sie verhielten sich ruhig.

Noch tiefer in die republikanische Strömung gerieth Méhul durch die Verbindung mit dem gefeierten Dichter Marie Joseph Chénier, zu dessen Drama „Timoleon" er die Chöre componirte. Das Stück, dessen Tendenz gegen die blutdürstige Tyrannei gerichtet war, durfte deshalb erst nach dem Tode Robespierres zur Aufführung kommen. Es war nicht das einzige Werk, das die beiden gefeierten Namen Chénier und Méhul vereinigte. Ihrem Zusammenwirken dankt Frankreich die großartige Hymne „Chant du départ", welche gleich der Marseillaise siegreich ganz Europa durchzog. Sie erklang zum ersten Male in Paris am fünften Jahrestage der Erstürmung der Bastille (14. Juli 1794) und blieb fortan ein unerläßlicher Bestandtheil aller patriotischen Feste. Mit einer zweiten Hymne von Chénier und Méhul, „Chant de la Victoire", wurde der berühmte Tag der „fünften Sansculottide des Jahres II" gefeiert, während Marats Leiche im Panthéon beigesetzt und gleichzeitig die Asche Mirabeaus, „als unwürdig, neben dem Freunde des Volkes zu ruhen", hinaus-

Digitized by Google

geworfen wurde. Noch viele andere patriotische Hymnen hat Méhul componirt.

Man muß daraus keineswegs auf eine republikanische Gesinnung des Componisten schließen wollen. Obwohl nicht ohne Sympathie für die Ideen von Freiheit, hielt sich Méhul doch stets abseits von allen Parteien und äußerte niemals eine politische Meinung. Als ein fruchtbarer Componist von besonderer Begabung für den Ausdruck des Kraftvollen, Heroischen, Feierlichen, fand er in patriotischen Hymnen ein sehr günstiges Feld für seine Thätigkeit. Wegen derselben Vorzüge wurde Méhul unter dem Consulat und dem Kaiserreich mit der Composition von officiellen Hymnen beauftragt, und diese athmeten denselben pathetischen und dabei populären Schwung, wie seine Revolutionslieder. Alle französischen Componisten jener Zeit, Cherubini, Lesueur, Gossec, Catel, Devienne ꝛc., mußten zu dem großen musikalischen Bedarf der Nationalfeste beitragen. Méhul war aber glücklicher als sie alle; sein „Chant du départ" ist die einzige jener patriotischen Hymnen, die sich neben der Marseillaise erhalten hat. Bonaparte, welcher Méhul als Menschen und Künstler hochschätzte, hegte eine besondere Vorliebe für den Chant du départ, den er von sämmtlichen Militärmusiken spielen ließ bis zum Ende des Consulats. Erst als Kaiser fand er es zweckmäßig, diese den Ruhm der Republik verherrlichende Hymne zu verbieten.

Méhuls Ruhm und Autorität waren so anerkannt, daß bei der Gründung der Akademie (1795) er als einziger Musiker zum „membre de l'Institut" ernannt, auch einige Jahre später von allen Tonkünstlern der erste mit dem Kreuz der Ehrenlegion geschmückt wurde. Trotz seiner gehäuften Beschäftigungen fand er doch Zeit und Lust, den Verkehr mit den vorzüglichsten Geistern seiner Zeit zu pflegen, als liebenswürdiger Gesellschafter und virtuoser Märchenerzähler die be-

Digitized by Google

rühmten Salons der Madame Récamier, des Consuls Bonaparte, des Schauspielers Talma u. a. zu beleben. Seine schwächliche Gesundheit und Neigung zur Melancholie schienen ihn noch anziehender zu machen, insbesondere für die Damenwelt. Leider hatte er das Unglück, aus seinen Verehrerinnen nicht die rechte für sich auszuwählen. Er heirathete die Tochter eines Arztes in Avignon, Dr. Gastaldy, der, ein excentrischer Lebemann, sich weit mehr mit Gastronomie beschäftigte, als mit seiner Wissenschaft und seinen Patienten. Er gab seine vornehme Clientel in Avignon auf und ließ sich in Paris nieder, wo er die Nächte am Spieltisch, die Tage im Bett oder bei Gastmählern verbrachte, ein bedeutendes Vermögen rasch verschleudernd. Man darf annehmen, daß die Tochter eines solchen Mannes etwas von den Gewohnheiten und Anschauungen ihres Vaters überkommen habe. Mademoiselle Gastaldy wird als eine hübsche, sehr lebhafte und intelligente kleine Person geschildert. Den Werth ihres Gatten verstand sie nicht; die Disharmonie zwischen beiden wuchs bald zur vollsten Unerträglichkeit. Gleich nach der Hochzeit hatte Madame Méhul eine Freundin ins Haus genommen, von der sie sich keinen Augenblick trennte; die Verwandten ihres Mannes hingegen behandelte sie mit größter Unfreundlichkeit. Bald wurde ein erträgliches Zusammenleben unmöglich, und die Scheidung erfolgte. Madame Méhul hat ihren Gatten um volle 40 Jahre überlebt. Niemals sprach sie seinen Namen aus, dessen Ruhm sie gänzlich unempfindlich ließ, niemals ließ sie einen Verwandten ihres Mannes vor. Nach dem Tode Méhuls eilte sie sofort nach Paris, packte in der Wohnung des Verstorbenen hastig alles zusammen, was nicht niet- und nagelfest war, und fuhr damit unverweilt zurück nach ihrem Aufenthaltsort Lyon. Nach der Scheidung und der Abreise seiner Frau war es in Méhuls Hause ruhig geworden. Aber ein Gefühl von Bitterkeit und Vereinsamung

Digitized by Google

bemächtigte sich seiner, das, immer zunehmend, Zeit seines Lebens schwer auf ihm lastete.

Der Terrorismus, den die republikanische Regierung auch auf das Theater ausübte, streifte häufig ans Kindische, ja ans Komische. Die Große Oper hatte ein neues dreiactiges Werk von Méhul angenommen: „Adrian, Kaiser von Rom", dessen von B. Hoffmann verfaßtes Textbuch nichts anderes war, als eine Bearbeitung des alten Librettos von Metastasio: „Adriano in Siria". Daß in dem Augenblick, da man die Axt an das Königthum legte, dem Publikum der Triumphzug eines Kaisers gezeigt werden sollte, galt für ein Verbrechen. Man denuncirte Méhuls Oper als ein anti-revolutionäres Stück und ging so weit, auszusprengen, die für den Triumphzug dressirten weißen Rosse seien aus dem Marstall der Königin Marie Antoinette. Ganz Paris beschäftigte sich mit diesem Klatsch. Trotz einer völlig überzeugenden Rechtfertigung der beiden Autoren erließ der Stadtrath von Paris, damals der eigentliche Director der Oper, im Mai 1792 ein Verbot des „Adrian", das den Autoren bedeutenden Schaden verursachte. „Adrian" blieb zu ewiger Vergessenheit verurtheilt, als plötzlich Robespierres Sturz die Scene veränderte. Es währte trotzdem sieben Jahre peinlicher Verhandlungen, bevor (1799) „Adrian", der, seiner Kaiserwürde entkleidet, als simpler General auftreten mußte, endlich zur Aufführung kam. Aber die Feinde des unglücklichen Adrian ruhten noch nicht; sie betrieben ihre unbegreifliche Verfolgung mit doppeltem Eifer. Nach und nach hatten der Pariser Stadtrath, der Conseil der Fünfhundert, der Polizei-Minister, der Minister des Innern, der gesetzgebende Körper, das Directorium selbst sich mit dieser Affaire beschäftigt, um sie schließlich — einem willkürlichen und lächerlichen Ausgang zuzuführen. „Adrian" wurde nach der zweiten Wiederholung abermals verboten und schien endgiltig verloren. Aber eine neue politische Constellation

Digitized by Google

trieb ihn neuerdings auf die Oberfläche. Dem Directorium war das Consulat gefolgt, und Bonaparte scheint aus persönlichem Wohlwollen für Méhul das Wiederaufleben des „Adrian" begünstigt zu haben. Im Februar 1800 erschien „Adrian" neuerdings in der Großen Oper, ohne jedoch sonderlich einzuschlagen. Das Publikum hatte offenbar durch die zahllosen Unterbrechungen und ermüdenden Discussionen das Interesse an dem Werke verloren; es erlebte nur wenige Aufführungen und hat dem Componisten die ihm verursachten unbeschreiblichen Mühen, Sorgen und Aufregungen in keiner Weise vergolten.

Einigermaßen entschädigt sah sich Méhul durch den glänzenden Erfolg seiner Oper „Ariodant" (1799), deren Stoff (aus Ariostos „Rasendem Roland") fast identisch war mit Bertons beliebter Oper „Montano und Stephanie". Cherubini und Berlioz zählen den „Ariodant" zu Méhuls allerbesten Werken. Wie die meisten seiner Opern, so frappirt auch „Ariodant" durch manche ganz neue Effecte und originelle Combinationen, die später musikalisches Gemeingut geworden, aber doch zuerst in Méhuls Kopf entsprungen sind. Die charakteristischen Leitmotive in „Euphrosine", das Zusammenwirken von 4 Hörnern im „Horatius Cocles", die melodieführenden 4 Violoncelle in der Einleitung zu „Ariodant" (dreißig Jahre später von Rossini in der Ouvertüre zu W. Tell nachgeahmt), die Verwendung von Waldhörnern aus verschiedenen Entfernungen in „La Chasse du jeune Henri", die Gruppirung von drei Orchestern und drei gesonderten Chören in dem „Chant du 25 Messidor" (dem ersten vom Consulat gegebenen Nationalfest 14. Juli 1800) — sind solche Neuheiten. Auffallend und schon in moderne Tendenzen hinüberspielend ist außerdem die Einführung der Partitur des „Ariodant" durch eine Vorrede („Quelques reflexions"). Darin spricht Méhul sein Be-

Digitized by Google

dauern aus, daß die Componisten es unterlassen, durch schriftliche Darlegung ihrer ästhetischen Grundsätze die musikalische Erziehung des Publikums zu leiten. Die falschen und schiefen Urtheile, meint er, würden aufhören, wenn die Opern-Componisten jeder ihrer Partituren eine Aufklärung über die darin befolgten ästhetischen Grundsätze vordrucken ließen. Das gäbe mit der Zeit eine vollständige „musikalische Poetik", aus welcher man lernen könnte, welcher Stil einer jeden dramatischen Gattung zukommt. Seltsamerweise hat Méhul selber niemals ausgeführt, was er hier den Componisten so eifrig empfiehlt. Es mag ihm nachträglich die Richtigkeit seines eigenen Ausspruchs immer klarer geworden sein, „daß tüchtig schaffen besser ist, als schön reden, und daß jederzeit eine gute Partitur mehr beweisen wird, als ein guter Commentar". So ist es auch; das Kunstwerk soll für sich selbst sprechen. Mozart, Beethoven, Weber haben es niemals nöthig gehabt, uns über ihre dramatischen Absichten eigens in Vorreden zu belehren. Wenn die Tondichter keine Partitur, die Maler kein Bild in die Welt schickten, ohne den Geleitbrief einer ästhetischen Abhandlung, die Freude künstlerischen Schaffens und Genießens müßte untergehen in der trüben Fluth solcher Gebrauchsanweisungen. „Ich schenke dem Dichter seine Kunstphilosophie," schrieb Fr. Vischer über Hebbels bekannte Vorrede zu Maria Magdalena; „es macht mich wie jeden, der da weiß, daß Production und Speculation über Production sich in Einem Subjecte nicht vertragen, mißtrauisch, wenn mir der Künstler ästhetische Abhandlungen mit in den Kauf giebt."

Unter dem Directorium waren antike Sujets wieder in Mode gekommen. Die Große Oper brachte Schlag auf Schlag: Anakreon bei Polykrates, Apelles, Adrian, Leonidas, Praxiteles, Hekuba, Olympia u. s. w.; die Opéra comique: Tele-

Digitized by Google

mach, Medea, Epikur, Bion. „Epikur" fiel durch, obgleich die Musik gemeinschaftlich von den beiden größten Opern-Componisten Frankreichs, von Méhul und Cherubini, componirt war. Die einactige Oper „Bion" von Méhul (1800) verschwand gleichfalls schnell vom Repertoire. Hingegen haben wenige Ballette eines so großen und anhaltenden Erfolges genossen, wie „La Dansomanie" eine „folie-pantomime" von Gardel mit Musik von Méhul. Seit lange war das Publikum der mythologischen und allegorischen Ballette überdrüssig; mit Jubel begrüßte es das Erscheinen eines possenhaft komischen Ballets. Der erste Versuch Méhuls im entschieden komischen Stil war die einactige Oper „L'Irato" oder, wie sie bei der ersten Vorstellung hieß, „L'emporté". Ihren Ruhm verdankt sie hauptsächlich der Mystification, welche Méhul sich damit erlaubte. In einer Soirée des Ersten Consuls hatte dieser seine Vorliebe für italienische Musik gegen Méhul ausgesprochen, vielleicht auch mit einer kleinen Neckerei, ob Méhul im stande wäre, dergleichen im Stil Cimarosas und Païsiellos zu schreiben. Der Ehrgeiz des Componisten gerieth in Flammen; er schwieg, machte sich aber sofort daran, ein altes Textbuch „L'Irato", das ihm Marsollier frei ins Französische übertrug, im italienischen Buffostil zu componiren. Er übergab der Opéra comique das Werk als Uebersetzung einer italienischen Original-Oper. Das Geheimniß wurde bewahrt, und die Verehrer der italienischen Musik bereiteten dem „Irato", den sie für ein echt neapolitanisches Product hielten, einen Triumph. Mehrere bereits festgesiedelte Irrthümer in Bezug auf diesen „Irato" werden von Pougin endgiltig beseitigt. Fürs erste, daß Méhul damit Bonaparte selbst mystificiren wollte. Abgesehen davon, daß es sehr gefährlich war, mit Napoleon zu spaßen, beweist schon die Dedication der Partitur das gerade

Digitized by Google

Gegentheil.*) Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß gerade Napoleon, und er allein, in das Geheimniß eingeweiht war. Falsch ist auch die Angabe, daß Méhul sein Incognito durch längere Zeit aufrecht erhalten habe; schon nach der Première (17. Februar 1801) wurde dem Publikum der Name Méhuls als Componisten der Oper von der Bühne herab verkündigt.

Die nächsten Jahre waren für Méhul eine Periode großer Fruchtbarkeit, aber sehr geringer Erfolge. Aus den letzten zehn Jahren seines Lebens ist für uns eigentlich nur „Joseph und seine Brüder" (1807) von Bedeutung; höchstens wären noch „Die beiden Blinden von Toledo" und „Une Folie" (Die beiden Füchse) hervorzuheben, zwei komische Opern, die in Deutschland eine zeitlang sehr gefielen. Méhul schrieb zahlreiche komische Opern; man darf so ziemlich auf sie alle anwenden, was Cherubini über den „Irato" schrieb: „Méhul zeigt im Irato unendlich viel Talent, allein dieses von Natur dem Großen und Erhabenen zuneigende Talent war nicht leicht und schmiegsam genug für das musikalische Lustspiel. Seine Manier ist ein wenig schwerfällig im Komischen, seine Lustigkeit mehr berechnet als ursprünglich." An dem Mißgeschick, das ihn nunmehr anhaltend auf der Bühne verfolgte, war Méhul selbst nicht ohne Schuld; er wendete nicht die nöthige Sorgfalt an die Wahl seiner Textbücher. Diese für den Operncomponisten so überaus wichtige Frage schien ihn in keiner

*) Die Dedication des „Irato" lautet:

Au général Bonaparte, premier consul de la République française.

Général consul! Vos entretiens sur la musique m'ayant inspiré le désir de composer quelques ouvrages dans un genre moins sévère que ceux, que j'ai donnés jusqu'à ce jour, j'ai fait choix de l'Irato; cet essai a réussi, je vous en dois l'hommage. Salut et respect. Méhul.

Digitized by Google

Weise zu beschäftigen; willig übernahm er von aller Welt Textbücher, wie man sie ihm eben antrug. Und doch begriff er theoretisch sehr wohl den großen Einfluß eines guten Librettos; acceptirt er doch ohne Einwendung den Ausspruch des Directors Pixérécourt: in der Opéra comique gehöre der Erfolg des ersten Abends dem Textbuche, die hundertste Aufführung besiegle den Erfolg der Musik. Die Lebensdauer einer guten Opernpartitur schätzt Méhul auf 25 Jahre. Leider hat nur der kleinste Theil seiner Opern — Méhul schrieb deren an 40 — dieses mäßige Alter erreicht. Die anderen starben früh, zumeist an den Sünden der Textdichter. Schon beschwor die Kritik den berühmten Componisten, er möge dieses Spiel mit schlechten Librettos nicht länger fortsetzen; sein Talent müsse verkümmern, denn der gewandteste Tondichter bedürfe der Inspiration. Nichts sei so schlimm, als mit leerem Mund zu kauen, wie ein berühmter Gastronom gesagt, und schon verrathe Méhuls Musik einen Mangel an Kraft, aus Mangel an Nahrung. In der That vermochte keines seiner späteren Werke die glänzenden Tage seiner ersten Opern, „Euphrosine" und „Stratonice", wieder heraufzubeschwören. Man begann zu rathen, ob Nachlässigkeit, Gleichgiltigkeit, ob verfrühte Altersschwäche an diesem Niedergange schuld seien? Da plötzlich erhebt sich Méhul zu seinem schönsten Triumphe; er rächt sich an der Mißernte mehrerer Jahre mit seinem Meisterwerke „Joseph".

Es war nicht persönliche Laune, was ihn zu der Wahl eines biblischen Stoffes trieb. Das Kaiserreich hatte die von der Revolution gestürzten Altäre wieder aufgerichtet, die Kirchen standen wieder offen, man begann mit Vorliebe biblische Geschichten, religiöse Dichtungen zu lesen. Zu besonderer Gunst gelangte die Geschichte vom ägyptischen Joseph, sogar bei den Bühnendichtern. Josephs aller Art herrschten in der Gaîté,

Digitized by Google

im Théâtre français (mit Talma als Joseph, Demoiselle Mars als Benjamin), in der Oper; ja sogar ein Ballet dieses Namens wurde vorbereitet. Méhuls „Joseph" erschien in der Opéra comique am 17. Februar 1807. Man hatte doch den guten Geschmack, ihn auf dem Zettel nicht als „komische Oper" zu bezeichnen, sondern als „Drame en 3 actes, mêlé de chant". Alexandre Duval hatte das Textbuch in vierzehn Tagen geschrieben, Méhul die Musik in zwei Monaten. In viereinhalb Monaten war eine so bedeutende Oper gedichtet, componirt, einstudirt und in vollendeter Weise aufgeführt. Glückliche Zeiten! „Joseph" hatte bei seiner ersten Aufführung einen rühmlichen, aber nicht nachhaltigen Erfolg. Das Publikum und die Kritik fanden die Handlung dürftig, schleppend, langweilig; die überwiegend verstandesmäßige Auffassung der Pariser sah für solche Fehler sich nicht ausreichend entschädigt durch die edle Musik Méhuls. „Joseph", ein Werk, das den Ruhm des Meisters für immer besiegelt hat, erlebte in Paris nicht mehr als dreizehn Aufführungen! Nur das Häuflein der Kenner und musikalischen Idealisten pries den „Joseph" nach seinem wahren Werthe. Unter anderen feierte ihn Guizot in einem langen Gedichte, wahrscheinlich dem einzigen, das er je veröffentlicht hat. Niemand würde aus dieser kläglich gereimten Prosa auf die Bedeutung des späteren Geschichtsschreibers und Staatsmannes Guizot schließen. Für das hohe Ansehen, das Méhuls Oper trotz der geringen Einnahmen genoß, spricht auch der Umstand, daß sie für den zehnjährigen Staatspreis von fünftausend Francs vorgeschlagen wurde. Bekanntlich hat Napoleon I. im Jahre 1804 zweiundzwanzig Preise (neun zu 10,000 Francs und dreizehn zu 5000 Francs) gestiftet zur Belohnung des besten im Laufe der letzten zehn Jahre erschienenen Werkes auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Poesie, der Künste, der technischen Erfindungen u. s. w. Die Musik

Digitized by Google

war anfangs nur mit Einem Preise von 10,000 Francs bedacht für ein Werk der Großen Oper. Nachträglich wurde ein zweiter Preis von 5000 Francs für die vorzüglichste Novität der Opéra comique hinzugefügt. Es war das Schicksal dieser zehnjährigen Staatspreise, daß sie niemals ausbezahlt wurden. Wenn wir also in allen Lexikons und Handbüchern lesen, daß Méhul für seinen „Joseph" den zehnjährigen Preis von 5000 und Spontini für die „Vestalin" den von 10,000 Francs erhalten habe, so ist dies dahin zu berichtigen, daß ihnen dieser Preis zwar zuerkannt, aber niemals ausgefolgt worden ist. Der materielle Erfolg des „Joseph" war anfangs gleich Null und blieb gleich Null bis zur letzten Reprise im Jahre 1882. Hingegen hat die Oper bei ihrem Erscheinen in Deutschland eine geradezu enthusiastische Aufnahme gefunden und lebt heute, nach achtzig Jahren — wenn auch mit schwächerem und intermittirendem Puls — noch unter uns fort. In Wien erschien „Joseph und seine Brüder" zuerst 1809 im Theater an der Wien, dann (unter Salieris Leitung) im Hofoperntheater. In Dresden hat C. M. Weber (1817) den „Joseph" zuerst aufgeführt und in einem überaus warmen Berichte gewürdigt.

„Joseph" war der Culminationspunkt in Méhuls Laufbahn. Der Meister, welcher in der kurzen Frist von siebzehn Jahren über dreißig neue Bühnenwerke zur Aufführung gebracht hatte, hörte nun plötzlich auf, zu schreiben. Nur drei bis vier unbedeutende Theaterstücke, einige Symphonien und Gelegenheits-Cantaten (worunter eine zur Hochzeitsfeier Napoleons mit der Erzherzogin Maria Louise) stammen aus diesem letzten Jahrzehnt. Das Alter konnte nicht schuld daran sein, denn Méhul zählte nach der Composition des „Joseph" erst 43 Jahre. Sein Stillschweigen erklären uns vielmehr zwei Ursachen: zuerst sein zunehmender Trübsinn, der ihn überall Feinde und Verfolger argwöhnen ließ, sodann seine stark erschütterte Ge-

Digitized by Google

sundheit. Méhul war allmählich rettungslos der Lungenschwindsucht verfallen. Was ihn in den letzten Jahren allein beschäftigte und aufheiterte, war die Pflege der Blumen. Méhul hatte sich in Pantin ein bescheidenes Landhaus mit großem Garten gekauft, wo er eine von allen Kennern bewunderte Sammlung von Tulpen anlegte. Er betrieb diese Passion methodisch, wissenschaftlich und stand in reger Correspondenz mit berühmten Blumenzüchtern. Ein Tulpennarr (Fou tulipier), wie man ihn nannte, liebte er noch daneben die Ranunkeln; er behauptete, ein Beet von wohlgewählten und schön vertheilten Ranunkeln sei für das Auge, was für das Ohr eine Musik von Gluck oder Mozart. In seiner Einsamkeit ward Méhul immer verbitterter und mißtrauischer; schließlich bildete er sich ein, daß jedermann auf sein Verderben hinarbeite und gegen ihn verschworen sei. Die Lobrede, die er im Jahre 1813 am Grabe seines berühmtesten Kollegen, Grétry, hielt, benützte er zu rein persönlichen Klagen über den Neid und die Ungerechtigkeit der Zeitgenossen. Nur über die ersten glücklichen Erfolge seines Schülers F. Hérold, dessen glänzendes Talent Méhul zuerst erkannt hatte, empfand er noch innige Freude. Der nachmals berühmte Componist des „Zampa“ und des „Zweikampfes“ bewahrte seinem Meister stets die rührendste Dankbarkeit.

Méhul hatte — stets im Centrum von Paris — nacheinander die Revolution, die Schreckenszeit, das Directorium, das Consulat und das Kaiserreich mit durchgemacht — nun mußte er auch noch den Sturz des Kaisers und die Restauration der Bourbons erleben. Schwer bedrückte ihn das Unglück des besiegten, gedemüthigten Frankreich; aber nicht blos der Mensch, auch der Künstler in ihm litt unter dem Wechsel der Ereignisse. Eine der ersten Thaten der bourbonischen Regierung war der systematisch herbeigeführte Ruin des Conservatoriums. Aus

Digitized by Google

Haß gegen den revolutionären Ursprung dieses vortrefflichen Institutes beschloß man, dasselbe bis zur Unkenntlichkeit zu schmälern und herabzudrücken; selbst der Name Conservatorium mußte dem geringeren „Ecole de musique“ weichen. Der würdige Begründer und Director der Anstalt, Sarette, wurde wie ein Bedienter fortgejagt, das Conservatorium unter die Leitung eines untergeordneten Beamten gestellt und das Budget der Schule so unwürdig zugeschnitten, daß man im Winter nicht einmal Geld für die Heizung hatte. Die drei Inspectoren, Cherubini, Gossec und Méhul, welche dem Conservatorium so unschätzbare Dienste geleistet, wurden in ihren Einkünften geschmälert, ihres Titels und der damit verbundenen Vorrechte beraubt und zu einfachen Lehrern degradirt. Diese Schicksalsschläge empfand Méhul um so schmerzlicher, als seine Krankheit bereits bedenklich vorgeschritten war. Die Aerzte schickten den fast zum Skelett Abgezehrten in den Süden von Frankreich. Nach einer langsamen, beschwerlichen Reise kam er im Februar 1817 in Hyères an. Tief traurig klingen die Briefe, die der arme Kranke aus seinem Exil an die Freunde in Paris schreibt. „Für ein wenig Sonnenschein muß ich alle meine Gewohnheiten und Bequemlichkeiten entbehren, aller Freunde beraubt sein, mich allein befinden am Ende der Welt, in einem Wirthshause, umgeben von fremden Leuten, deren Sprache ich kaum verstehe!“ Nach einem zweimonatlichen Aufenthalte in Hyères entschließt sich Méhul, in oft unterbrochenen, langsamen Tagreisen nach Paris zurückzukehren, wo er im Mai anlangt. „Ich habe,“ schreibt er, „kaum mehr das Aussehen eines menschlichen Wesens und vom Leben nur noch den letzten Hauch.“ Sein Geist blieb hell, sein Muth aufrecht bis zu dem Augenblicke, da er am 18. October 1817, 54 Jahre alt, den letzten Athemzug that.

Sein Tod versetzte Paris in tiefe und aufrichtige Trauer.

Digitized by Google

Man beklagte den Verlust eines großen Meisters, eines ausgezeichneten Lehrers, eines geistvollen, warmherzigen Menschen. Seine Vorzüge überwogen weit seine Fehler, und diese Fehler hat er selber nicht verhehlt. Während eines Diners bei dem Schauspieler St. Prix kam einmal die Rede auf menschliche Schwächen. „Es giebt eine," sagte Méhul, „gegen die ich unabläſſig vergebens ankämpfe. Ich glaube nicht neidiſch zu ſein, und doch thun mir die Erfolge anderer weh'; ich bekenne dieſen Fehler, um ihn durch mein Geſtändniß zu büßen." Ernſt und unumwunden war ſeine Bewunderung für alle großen Meiſter, die Deutſchen Gluck, Mozart, Haydn obenan. Als Méhul, des Theaters müde, zwei Symphonien componirt und im Conſervatorium zur Aufführung gebracht hatte, fühlte er ſich gleichſam zu einer Entſchuldigung verpflichtet und ſchrieb in einem Briefe an den Moniteur: „Leidenſchaftlicher Bewunderer Haydns, fühle ich alle Gefahren meines Unterfangens; doch möchte ich gern das Publikum nach und nach an den Gedanken gewöhnen, daß auch ein Franzoſe Haydn und Mozart von ferne nachfolgen dürfe." Eines Tages, da Méhul mit großer Begeiſterung von Mozart ſprach, unterbrach ihn jemand mit der Frage: „Finden Sie Mozart wirklich unvergleichlich als Muſiker?" — „Unvergleichlich?" entgegnete Méhul, „ich weiß es wirklich nicht; denn es iſt mir noch nie beigefallen, irgend wen mit Mozart vergleichen zu wollen." Als Muſter hat jedenfalls Gluck den meiſten Einfluß auf ihn geübt. Méhuls Grundſätze in der dramatiſchen Compoſition waren im großen und ganzen die Glucks; nur modificirt, wenn man will gemildert, durch die Verſchiedenheiten des Temperaments, der Nationalität, des Alters. Als oberſtes Gebot betrachtete er die Uebereinſtimmung der Muſik mit dem Worte, dem Charakter, der Scene. Die dramatiſche Wahrheit iſt ihm die oberſte, aber nicht die einzige Forderung; den Reiz der Melodie, die Kraft der muſikaliſchen

Digitized by Google

Erfindung will er nirgends miſſen. „Du haſt," ſchrieb er an Berton nach deſſen komiſcher Oper „Le chevalier de Sénanges", „mit ausgeſuchtem Geſchmack den Punkt erfaßt, bei dem man einhalten muß, um nicht melodielos nur zu declamiren, um nicht undramatiſch blos zu ſingen." Am reinſten und ſchlichteſten finden wir dieſen Grundſatz in Méhuls „Joſeph" verkörpert; wärmer noch und glänzender in ſeinen Jugendwerken „Euphroſine" und „Stratonice".

Digitized by Google

Digitized by Google

X.

Grillparzer als Musiker.

(Neue Beiträge.)

(1888.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Als im Jahre 1872 die erste Gesammt-Ausgabe von Grillparzers Werken erschien, war weder ein vollständiger, noch ein durchweg fehlerfreier Text zu erzielen. Manches werthvolle Manuscript, wie die Fortsetzung der „Esther", zahlreiche Tagebuchblätter, Epigramme u. a. schien den ersten Herausgebern nicht vorgelegen zu sein. War schon die zweite und dritte Auflage durch größere Reinheit und Treue des Textes ausgezeichnet, so hat uns jetzt die Cotta'sche Verlagsbuchhandlung mit der jüngsten, wesentlich verbesserten und vermehrten vierten Auflage (1887) vollends auf das angenehmste überrascht. Dieselbe füllt sechzehn Bände, während die erste nur deren zehn enthielt. Es steht so vieles Neue in dieser vierten Auflage, daß sie wohl unentbehrlich heißen darf für jeden Verehrer Grillparzers. Mit der Herausgabe hat die Verlagsbuchhandlung den Professor der deutschen Litteratur an der Prager Universität, Herrn August Sauer, betraut, der in einer ausführlichen vortrefflichen Einleitung uns das Leben des Dichters und die Geschichte seiner einzelnen Werke erzählt.

Die erste Gesammt-Ausgabe, durch welche wir eigentlich den Menschen Grillparzer erst wahrhaft kennen und lieben gelernt, hat in zahlreichen Gedichten und ästhetischen Aufsätzen

Digitized by Google

auch dessen ungewöhnliche musikalische Bildung und bis ins höchste Alter nachhaltende Liebe zur Tonkunst verrathen. In einem längeren Essay: „Grillparzer und die Musik",*) habe ich vor mehreren Jahren diese Seite von Grillparzers Wesen zu beleuchten versucht. Nun bringt uns die jüngste, sechzehnbändige Gesammt-Ausgabe zum ersten Mal verschiedene so interessante Gedichte und Aufsätze über Musik, daß ich eine Art Verpflichtung fühle, auf sie hinzuweisen und jenen ersten Aufsatz über Grillparzer als Musiker damit zu vervollständigen. Ich bin in der angenehmen Lage, hierbei nicht einmal auf das in der neuen Ausgabe zum ersten Mal Veröffentlichte beschränkt zu sein, sondern außerdem manches bisher ungedruckte und in die neue Ausgabe nicht aufgenommene Blatt von Grillparzer benützen zu können. Professor Sauer hatte ohne Zweifel gute Gründe für die Ausschließung einiger kleinerer Gedichte und Aufsätze; doch glaube ich, daß diese für Grillparzers musikalische Anschauungen charakteristischen Flugblätter darum nicht unwiederbringlich verloren gehen sollten.

Grillparzers musikalisches Ideal war bekanntlich Mozart. Die neue Ausgabe enthält ein schönes Gedicht auf ihn in Form eines Trinkspruches. „Ihm, der sich am Dasein freute", möge man „kein lebloses Todtenopfer bringen, sondern ein Glas leeren, wie er's selbst geliebt", und dazu sprechen:

„Dem großen Meister in dem Reich der Töne,
Der nie zu wenig that und nie zu viel,
Der stets erreicht, nie überschritt sein Ziel,
Das mit ihm eins und einig war: das Schöne!"

Die leeren Logen bei einer Aufführung der „Zauberflöte" (welche damals noch mit tanzenden Affen und Bären ausstaffirt war) reizen Grillparzer zu folgendem Epigramm:

*) „Musikalische Stationen." Kritiken und Schilderungen von Eduard Hanslick. Berlin 1876. S. 331 ff.

Digitized by Google

„Daß euch die Oper nicht gefällt,
Es wundert uns fürwahr im Ganzen:
Wir seh'n doch eures Gleichen drei
Froh zu Taminos Flöte tanzen."

Neu aufgenommen ist eine Cantate: „Weihgesang", welche, mit Musik von Franz Lachner, zur Eröffnung des neuen Musikvereinssaales Unter den Tuchlauben am 4. November 1831 gesungen wurde, und ein Gedicht zur Grundsteinlegung dieses Gebäudes. Ein kleines Gedicht ist dem Beethoven-Denkmal in Heiligenstadt gewidmet; es schließt mit den Worten:

„Nur arm der Platz, kaum schön zur Ruhestatt,
Und wer sind wir, die wir ihn weihten!
Der Ort, den je ein edler Mann betrat,
Er ist geweiht für alle Zeiten."

Der schönste von den erst jetzt veröffentlichten musikalischen Aufsätzen Grillparzers ist seine zweite Rede an Beethovens Grab. Die erste, bekannte, hatte Grillparzer für das Leichenbegängniß Beethovens verfaßt, wo sie auch am 29. März 1827 von Anschütz gesprochen worden ist. Als im Herbst desselben Jahres Beethovens Grab mit einem Denkstein geschmückt wurde, schrieb Grillparzer abermals eine Rede für diese Feierlichkeit. Seine tiefen und innigen Worte, welche, wie es scheint, bei der Denkmals-Errichtung nicht gesprochen worden und bisher unbekannt geblieben sind, mögen hier vollständig Platz finden: „Sechs Monden sind's, da standen wir hier an demselben Orte; klagend, weinend: denn wir begruben einen Freund. Nun wir wieder versammelt sind, laßt uns gefaßt sein und muthig: denn wir feiern einen Sieger. Hinabgetragen hat ihn der Strom des Vergänglichen in der Ewigkeit unbesegeltes Meer. Ausgezogen, was sterblich war, glänzt er ein Sternbild am Himmel der Nacht. Er gehört von nun an der Geschichte. Nicht von ihm sei unsere Rede, sondern von uns. — Wir haben einen

Digitized by Google

Stein setzen lassen. Etwa ihm zum Denkmal? Uns zum Wahrzeichen! Damit noch unsere Enkel wissen, wo sie hin zu knieen haben und die Hände zu falten und die Erde zu küssen, die sein Gebein deckt. Einfach ist der Stein, wie er selbst war im Leben, nicht groß; um je größer, um so spöttischer wäre ja doch der Abstand gegen des Mannes Werth. Der Name Beethoven steht darauf, und somit der herrlichste Wappenschild, purpurner Herzogsmantel zugleich und Fürstenhut. Und somit nehmen wir auf immer Abschied von dem Menschen, der gewesen, und treten an die Erbschaft des Geistes, der ist und bleiben wird. — Selten sind sie, die Augenblicke der Begeisterung in dieser geistesarmen Zeit. Ihr, die ihr versammelt seid an dieser Stätte, tretet näher an dies Grab. Heftet eure Blicke auf den Grund, richtet alle eure Sinne gesammelt auf das, was euch wissend ist von diesem Manne, und so laßt, wie die Fröste dieser späten Jahreszeit, die Schauder der Sammlung ziehen durch euer Gebein; wie ein Fieber tragt es hin in euer Haus, wie ein wohlthätiges, rettendes Fieber, und hegt's und bewahrt's! Selten sind sie, die Augenblicke der Begeisterung, in dieser geistesarmen Zeit. Heiliget euch! Der hier liegt, war ein Begeisterter. Nach Einem trachtend, um Eines sorgend, für Eines duldend, alles hingebend für Eines, so ging dieser Mann durch das Leben. Nicht Gattin hat er gekannt, noch Kind; kaum Freude, wenig Genuß; ärgerte ihn ein Auge, er riß es aus und ging fort, fort, fort bis ans Ziel. Wenn noch Sinn für Ganzheit in uns ist in dieser zersplitterten Zeit, so laßt uns sammeln an seinem Grab. Darum sind ja von jeher Dichter gewesen und Helden, Sänger und Gotterleuchtete, daß an ihnen die armen zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprungs gedenken und ihres Zieles." —

Grillparzer war als Musiker gründlich gebildet. In seiner Selbstbiographie erzählt er uns, wie seine leidenschaftlich der

Digitized by Google

Musik ergebene Mutter ihm Clavier-Unterricht gab, ehe er noch „den vollkommenen Gebrauch seiner Gliedmaßen hatte". Wie er dann bei dem Componisten Johann Mederitsch (genannt Gallus) das Clavierspiel fortsetzte, später bei Sechter Unterricht im Contrapunkt nahm und selbst Einiges componirte. Mit Netti Fröhlich hat er (wie diese mir mittheilte) fast täglich vierhändig gespielt, auch bei ihr Gesangsunterricht genommen, und zwar, wie er ausdrücklich forderte, „gründlich". Um recht fest zu werden im A-vista-Lesen, sang Grillparzer durch lange Zeit allsonntäglich in der Augustiner-Kirche, wo der ihm persönlich befreundete Pieringer die Kirchenmusik leitete. Als dort eines Tages ein alter Chorist zu Grillparzer äußerte: „Sie singen ja jetzt ganz prächtig vom Blatt!", da freute sich Grillparzer, wie er versicherte, mehr, als wenn man seine Stücke gepriesen hätte. Auf seinem alten engbrüstigen Clavier (Firma: Ignaz Bösendorfer, vormals Brodmann, Wien, Josephstadt) pflegte Grillparzer in der Dämmerung zu phantasiren und, dazu singend, zu improvisiren, am liebsten Verse aus der Iliade oder von Horaz. Auf einem (*nicht* in der neuen Ausgabe enthaltenen) Tagebuchblatt aus dem Jahre 1822 verzeichnet Grillparzer folgende musikalische Erinnerung aus seiner Kindheit: „Mein Musiklehrer, der bekannte *Gallus*, hatte einige Clavier-Sonaten mit Begleitung der Violine geschrieben und mir zu spielen gegeben. Zu derselben Zeit, als ich sie einübte, las ich einen gräßlichen Ritter-Roman „Der schwarze Ritter" mit Gespenstern, sprechenden Todtengerippen u. dgl., der einen großen Eindruck auf mich machte. Die gleichzeitige Beschäftigung mit beiden Werken verwebte die Eindrücke in meiner Phantasie so sehr miteinander, daß ich zuletzt nicht mehr die Sonate spielen konnte, ohne die Begebenheiten des Romans vor mir zu sehen, noch den Roman lesen, ohne dabei die Melodien jener Sonaten zu hören. Die Sonaten selbst waren

Digitized by Google

aber nichts weniger als düster oder heftig, vielmehr sehr lieblich; demungeachtet ergriff mich beim Spielen ein Schauder nach dem andern. Vorzüglich war dies der Fall bei jenen Stellen, wo die Melodie von der (bei mir fehlenden) Violinstimme aufgegriffen wurde und das Clavier blos die Begleitung in arpeggirten Accorden hatte. Hier hatte die Phantasie den freiesten Spielraum und ersetzte das Fehlende halb mit Tönen und halb mit Bildern. Hier hatte ich schon Gelegenheit, zu bemerken, daß, was mich in der Musik vorzüglich ansprach, eigentlich der Ton, der Klang war, der als Nervenreiz Gemüth und Phantasie aufregt, wäre es auch nur, um sie dann dem Spiel mit ihren eigenen Bildern zu überlassen. Ebenso magisch, wie der Ton an sich, wirkte von jeher auf mich die Verbindung der Töne nach *ihrem eigenen* Gesetze, d. h. nicht nach der Bestimmung eines von Außen hinzugekommenen, als eines Textes, der gegebenen Aufgabe des Ausdruckes dieser oder jener Empfindung oder Leidenschaft. Für mich hat die Musik als solche, blos den Gesetzen ihrer Wesenheit und den Einflüssen einer begrifflichen Begeisterung gehorchend, immer etwas unendlich Heiliges, Ueberirdisches gehabt. Ich ziehe daher auch die Instrumental-Musik eigentlich jeder andern vor und würde es noch mehr thun, wenn nicht der Zauber der Menschenstimme so sehr für gesungene Musik spräche. Aus eben dieser Ursache verzeihe ich einem Componisten in letzterer Gattung nichts leichter, als wenn er seinem Texte untreu wird, vorausgesetzt, daß er seinen Text blos der organischen Entwickelung und Gestaltung des musikalischen Theiles aufopfert, und nichts ist mir unerträglicher, als ein Opern-Compositeur, der den Worten seines Textes nachläuft und ihm deshalb eine zerstückelte, nicht-melodische, nicht organisch ausgebildete und abgerundete Musik unterlegt."

Diese Anschauung von der ureigenen, selbständigen Schön-

Digitized by Google

heit der Musik blieb für Grillparzer zeitlebens ein ästhetisches Dogma, das er in Versen und Prosa zu predigen nicht müde wurde. Im Zusammenhange damit stehen folgende zwei Aperçus von Grillparzer aus dem Jahre 1820, welche in die neue Ausgabe nicht aufgenommen sind: 1. „Vergißt man denn immer bei Vergleichung der Poesie mit Worten und mit Tönen (Dichtkunst und Musik), daß das Wort blos Zeichen, der Ton aber, nebstdem daß er ein Zeichen, auch eine Sache ist?“ 2. „Die Poesie will den Geist verkörpern, die Musik das Sinnliche vergeistigen. Darin liegt beider Wesen und der Grund ihrer Verschiedenheit. Seiner Basis aber kann nichts Fortschreitendes ungestraft untreu werden, darum auch nie die Poesie dem Begriff und die Musik nie dem Sinne,“

Diese Anschauungen entwickelt Grillparzer auch in einer Kritik des „Freischützen“, welche ich zuerst in jenem früher erwähnten Essay mitgetheilt habe und die jetzt in die neue Ausgabe aufgenommen ist. Unserem Dichter widerstrebte an Webers Musik deren überwiegend dramatisches, charakterisirendes Wesen; immerhin schreibt er über den Freischütz in ruhigem Ton, und hauptsächlich um seine eigenen ästhetischen Grundsätze daran zu prüfen und zu vertheidigen. Aber wie grausam verfährt er mit der armen „Euryanthe“! Wir können heute dieses Tagebuchblatt nur mit sehr gemischten Empfindungen lesen. Es heißt darin: „Was ich schon bei Erscheinung des Freischützen geahnt hatte, scheint sich nunmehr zu bestätigen. Weber ist allerdings ein poetischer Kopf, aber kein Musiker. Keine Spur von Melodie; abgerissene Gedanken, blos durch den Text zusammengehalten und ohne innere (musikalische) Consequenz. Der romantisch-leichte Stoff beschwert und herabgezogen, daß man sich bang und ängstlich fühlen muß. Kein lichter Moment ausgespart, das Ganze in Einem Tone düster und trübselig gehalten. Ich sehe in diesem Compositeur einen

Digitized by Google

musikalischen Adolph Müllner. Beide treten glänzend auf, indem sie, erst im späteren Mannesalter beginnend, die kärgliche Poesie ihres ganzen früheren Lebens durch einen treibenden Stoff gehoben, in einer knallenden Feuerwerkfronte abbrannten („Die Schuld", „Der Freischütz".) Beide Männer von scharfem Verstande, mit mannigfachen Talenten, beide Theorie-Männer und daher auch Un-Künstler, Beide sich hinneigend zur Kritik. Kritik wird das Ende Webers sein, wie es Müllners Ende war."

Noch ungleich schärfer, ja geradezu empört klingt ein zweites Tagebuchblatt über Euryanthe, das mir vorliegt, aber nicht in der neuen Ausgabe erscheint. Der Wunsch, dem Tonsetzer nicht Unrecht zu thun, treibt Grillparzer ein zweites Mal in die Euryanthe, und da findet er diese Musik „scheußlich" und „polizeiwidrig": „Dieses Umkehren des Wohllautes, dieses Nothzüchtigen des Schönen würde in den guten Zeiten Griechenlands mit Strafen von Seite des Staates belegt worden sein." So vieles wir auch an der Euryanthe zu beklagen haben, in der Weber offenbar sein liebenswürdiges Talent überspannt und vergewaltigt hat — die flammende Entrüstung Grillparzers muß uns heute doch sehr befremden. Vergessen wir aber nicht, daß wir es hier mit einem begeisterten Mozartianer zu thun haben, dessen prophetischer Instinct in der Euryanthe einen entscheidenden, von Mozart schroff ablenkenden und zu gefährlicher Nacheiferung verleitenden Wendepunkt der Opernmusik ahnte. Vergessen wir auch nicht, daß damals noch ganz andere Leute sich von der Euryanthe abgestoßen fühlten: Beethoven und Schubert!

Weber blieb nun fortan die Bête noire Grillparzers. Offenbar gegen Weber gerichtet ist ein in der neuen Ausgabe enthaltener satirischer Aufsatz, der „Avertissement" überschrieben ist und ein neues Mittel anpreist, „wodurch die Musik zu einer wirklichen, nur etwas unbeholfeneren Wortsprache

Digitized by Google

erhoben wird." Die Erfindung besteht in der Identificirung der Buchstaben des Schriftalphabets mit den Benennungen der Töne, wonach man also zum Beispiel einen Bach musikalisch ganz genau durch die Töne b, a, c, h ausdrücken könnte. Auch der Wahlspruch „Wie Gott will!" unter Webers Porträt reizte Grillparzer (nach der Aufführung der Euryanthe 1823) zu einem Spottgedicht, das hier zum ersten Male mitgetheilt werden soll:

„Wie Gott will!" so sprach ein Kutscher,
Hing die Zügel, fuhr vom Fleck,
Wie Gott will! Der Wagen taumelt,
Schlägt sich über, liegt im Dreck.

Und der Herr springt aus dem Wagen,
Schwingt sein Rohr und schlägt drauf zu:
„Wie Gott will, so fährt ein jeder,
Hanns und Jörge, nicht blos du;

Aber willst du Kutscher heißen,
Triff' dein Ziel nach eigner Richt',
Wollt' auch — er verzeih' die Sünde! —
Unser Herrgott selber nicht."

Wir finden in der neuen Grillparzer-Ausgabe noch manchen geistreichen Einfall über Musik, Epigramme auf Liszt und Dr. Alfred Becher, eine eingehende Vergleichung der Aufführungen von „Robert der Teufel" im Kärntnerthor- und im Josephstädter Theater, endlich einen satirischen Aufsatz über die Tannhäuser-Ouvertüre. Von Grillparzers Auslassungen gegen C. M. Weber mag man ungefähr schließen, wie unangenehm ihm Richard Wagner gewesen! Er kannte von diesem (außer den theoretischen Schriften) allerdings nur die Ouvertüre zum Tannhäuser, welche — lange vor der Aufführung der ganzen Oper — durch ein Gesellschaftsconcert und durch die Straußsche Capelle in Wien bekannt geworden war. In dem erwähnten satirischen Aufsatze macht sich Grillparzer vornehmlich

Digitized by Google

über das gedruckte Programm zur Tannhäuser-Ouvertüre lustig. Als die Oper selbst endlich zur Aufführung kam, schrieb Grillparzer (1858):

„Erscheint Freund Wagner auch denn auf der Bühne?
Ein mag'rer Geist mit einer Crinoline."

Zwei besonders boshafte Epigramme datiren aus dem Jahre 1865, der Münchener Periode Wagners. Sie sind in die neue Ausgabe *nicht* aufgenommen und mögen hier, als Schluß unserer kleinen Anthologie, *zum ersten Male* gedruckt erscheinen:

1.

„Die Agnes Bernauer,
Eine Baderstochter,
Warfen die Bayern in die Donau,
Weil sie ihren Fürsten bezaubert.
Ein neuer Salbader
Bezaubert euren König,
Werft ihn, ein zürnender Landsturm,
Nicht in die Isar, doch in den Schuldthurm."

2.

„Wäre Richard Wagner ein Alt-Bayer,
Wäre der König in seiner Vorliebe freier,
Doch jetzt in seinem Sturm gegen Altgewohntes,
Ist er für München ein Lolo Montes."

Digitized by Google

XI.

Begegnungen mit Friedrich Theodor Vischer.

(1887.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Als ich im Mai 1857 voll glücklicher Jugend- und Reiselust zum ersten Male die Schweiz betrat, da bewegte mich die Sehnsucht nach den Berner Alpen und dem Vierwaldstädter-See kaum stärker, als der Wunsch, meinen innigst verehrten Vischer in Zürich kennen zu lernen. Dort war er seit Jahresfrist als Professor der Aesthetik und Litteratur-Geschichte an der Polytechnik thätig. Am Abend meiner Ankunft bemühte ich mich gleich um den Lections-Katalog, der mich belehrte, daß Vischer von 11 bis 12 Uhr ein Collegium über Shakespeare lese. Also am nächsten Vormittag hinauf zum Polytechnikum, das von seiner Anhöhe als stolzer Residenzbau der Wissenschaft die Stadt beherrscht. Ich trat in Vischers Hörsaal. Der Anblick des Auditoriums bereitete mir eine traurige Enttäuschung. Acht bis zehn vernachlässigt aussehende junge Burschen, mehr Handwerkern als Studenten ähnlich, reckten sich in den Bänken; etwas seitab saß ein hagerer alter Herr, ein Kaufmann Biedenfeld, wie ich vernahm, der keine Vorlesung Vischers versäumte. Das also war die einzige Vertretung der Züricher Intelligenz in einem Collegium, welches für jeden Gebildeten von höchstem Interesse sein mußte und ein Gegenstand des Neides jeder deutschen Hauptstadt. Hätten

Digitized by Google

wir das in Wien, dachte ich — kein Hörsaal wäre groß genug! Vischer trat ein und bestieg mit raschem Schritt das Katheder. Auch seine Erscheinung befremdete mich anfangs ein wenig. Eine stämmige Figur von bescheidener Mittelgröße, mit schütterem, blondem Haar und grauen Augen, die über einer gar nicht klassischen Nase streng herausblickten. Eiserne Willenskraft und Gedankenarbeit hatten seinen Zügen Bedeutung aufgeprägt, aber die Natur hatte ihnen nichts von jenem Formenadel, von jener Anmuth mitgegeben, woran wir so gerne den Dichter, den Aesthetiker wiedererkannt hätten. Vischer begann seine Erklärung von Shakespeares Othello. Er hatte kein Vorlesheft, keine Notizen vor sich, nur ein Bändchen der Schlegelschen Uebersetzung, woraus er zeitweilig, mit Hilfe einer Lorgnette, die einschlägigen Stellen vorlas. Sein Vortrag entzückte mich als ein Muster durchaus freier und dabei doch formvollendeter, unwiderstehlich fesselnder Rede. Ueber sein kräftiges, im Affect leicht schmetterndes Organ breitete die durchklingende schwäbische Mundart einen wohlthuend mildernden Hauch. Vischer erwärmte sich zusehends im Sprechen und an seinem Sprechen; er erhob sich, schritt docirend neben dem Katheder auf und nieder, wie ein ernsthafter Löwe in seinem Käfig. Kein einziges Mal stockte, corrigirte oder überhastete er sich in seiner Rede, die offenbar ebenso gründlich durchgearbeitet, als frei und unmittelbar producirt war. Es findet sich nicht häufig, daß ein durch sein wissenschaftliches Ansehen und seine Vortragskunst zu den höchsten Ansprüchen berechtigter Lehrer sich diese Mühe giebt, tagtäglich ein quantitativ wie qualitativ höchst ungenügendes Auditorium so fürstlich zu bewirthen. Beim Herausgehen sprach ich Vischer an, der mich wie einen alten Bekannten willkommen hieß. Es war derselbe scharfe und doch wohlwollende Ton, der mich, wie Vischers stramme Haltung und hämmernde Redeweise oft an Heinrich Laube erinnerte.

Digitized by Google

Liebenswerth aber nicht „liebenswürdig", wie fast alle Schwaben, scheute Vischer vor jeder blos conventionellen Artigkeit, erweckte jedoch sofort die Empfindung, daß man es hier mit einem verläßlichen Mann zu thun habe, von dem ein herzliches oder anerkennendes Wort schwerer wiegt, als die längsten Schmeichelreden anderer Leute. Und dieses herzliche, anerkennende Wort hatte mir Vischer bereits brieflich gespendet, als Antwort auf meine im Jahre 1854 erschienene Schrift „Vom Musikalisch-Schönen". Wenn ich dieses Sendschreiben von Vischer hier mittheilte und später auch noch ein ähnliches von David Fr. Strauß, so thue ich es in der Ueberzeugung, daß Briefe, in welchen zwei unserer größten Schriftsteller ihre Ansichten über Musik aussprechen, von allgemeinem Werth und Interesse sind, gleichviel, ob die Veranlassung dazu eine so bescheidene gewesen, wie meine Erstlingsarbeit. Von Eitelkeit kann dabei keine Rede sein, da ja beide Briefe neben dem Lobe an mannigfachen Einwendungen es nicht fehlen lassen — Einwendungen, die ich in den späteren Auflagen meiner Schrift durch schärfere Fassung und deutlichere Erklärung zu entkräften bemüht war.

Vischers Brief aus Tübingen vom 11. November 1854 lautet:

„Verehrter Herr Doctor! Mit großem Interesse habe ich Ihre gediegene und geistreiche Schrift gelesen, und eine bedeutende Anregung ist mir dadurch geworden. Ich kann zwar in etwas Wesentlichem nicht mit Ihnen übereinstimmen, die Musik ist und bleibt mir recht eigentlich das zur Kunstform gewordene Gefühl; aber Ihre Analyse hat eben die treibende und weckende Kraft, zu einer gründlichen Erforschung des Gefühls zu führen, damit begriffen werde, wie dasselbe ein inneres Leben voll bestimmter Unterschiede führt, die doch durch keine Beziehung auf Gegenstände erfaßt werden können, sondern in Wahrheit ihre einzige Sprache in der Musik finden. Doch muß

Digitized by Google

es Worte geben, in dem Wogen dieses inneren Lebens die Grunddifferenzen zu bestimmen und dann zu zeigen, wie sie sich eben in der Musik ihr Darstellungsmittel geben. Das Gefühl ist unbestimmt bestimmt, es enthält die Welt der Objecte in sich und enthält sie, da sie ganz in das Subject aufgehoben ist, ebensosehr nicht. Was ich hiemit in freilich ganz ungenügender Kürze andeute, ist nach meiner Ueberzeugung kein Widerspruch im schlechten Sinne des Wortes, sondern eine nothwendige Antinomie, und zur Darstellung der Musik gehört wesentlich der Begriff des Amphibolischen. — Jene treibende und weckende Kraft Ihrer Schrift ist aber keineswegs ein blos negatives Verdienst, sondern eine sehr positive Kraft, und der Keim dessen, was die Wissenschaft nun zu suchen hat, mitten in Ihrer Polemik sehr fruchtbar ausgestreut. Ich werde dies im ersten allgemeinen Theile meiner Lehre von der Musik aussprechen. Leider muß ich Ihnen aber eine große Lücke in meiner Bildung bekennen: die Musik ist in meiner Erziehung übersehen worden, und ich kann die Erwerbung jener technischen Kenntnisse, ohne welche es natürlich auch kein wissenschaftliches Eindringen in den Körper und Geist einer Kunst giebt, nicht mehr nachholen. Nothdürftig genug vermag ich den ersten Theil des ersten Abschnittes der Lehre von der Musik: „Das Wesen derselben überhaupt", auszuführen und bin mit einem feinen und denkenden Sachkenner in Stuttgart in Verhandlung getreten, daß er geradezu die Ausführung des Uebrigen in Verständigung mit mir über die leitenden Gesichtspunkte, sofern ich das Richtige ahne, übernehmen möge. Sie werden daher eine Arbeit bekommen, der man zwei Hände sehr anfühlen wird. Die Vorrede wird natürlich offen bekennen. Lebten Sie in meiner Nähe — denn das ist für eine solche Verbindung nöthig — so hätte mir Ihre Schrift den Gedanken eingegeben, mich zu diesem Zweck an Sie zu wenden. Haben

Digitized by Google

Sie Nachsicht mit der Kürze und Oberflächlichkeit dieser Zeilen, sowie mit ihrer Verspätung; der Geschäftsdrang des Semester-Anfangs trägt die Schuld. Es ist schön, über die Entfernung der Räume den Gruß geistiger Wechselwirkung zu empfangen und zu erwidern. Ich danke Ihnen herzlich für diese Erquickung. Ihr Fr. Vischer."

An diese seine Zuschrift anknüpfend äußerte Vischer, in Bezug auf Musik sei ihm sein Freund Strauß („der Leben-Jesu-Strauß", wie er beisetzte) weit überlegen; dieser sei nicht wie er (Vischer) blos auf das Auge organisirt, sondern besitze ein bewunderungswürdiges Feingefühl für alle Künste und ganz besonders für die Musik. „Es würde mich interessiren, zu wissen," schloß er, „wie Strauß über Ihr Buch urtheilt." Damit konnte ich dienen, denn ich hatte einen von Strauß empfangenen Brief eigens in der Absicht mitgenommen, ihn Vischer zu zeigen. Dieser griff erfreut nach dem Papier und las wie folgt:

Heidelberg, 31. Mai 1855.

„Geehrtester Herr! Schon über ein Vierteljahr habe ich verstreichen lassen, ohne Ihnen für Ihre Schrift vom Musikalisch-Schönen meinen Dank zu sagen, die Sie so freundlich waren, mir zuzusenden. Wollten Sie aber aus dieser Verzögerung schließen, daß mir Ihre Arbeit nicht interessant gewesen sei, so würden Sie gerade das Gegentheil vom Wahren treffen. Da ich beim Empfang Ihrer Sendung gerade mit einer zusammenhängenden Arbeit beschäftigt war, so wollte ich Ihre Schrift anfangs in Abendstunden zu meiner Erholung lesen. Allein bald fand ich, daß dieselbe mit höchster Aufmerksamkeit im Zusammenhang gelesen sein wollte. Ich legte sie daher zurück, oder theilte sie vielmehr Musikkennern aus meiner Bekanntschaft mit, und habe sie nun vor kurzem erst in Einem Zuge mit der Feder in der Hand gelesen. — Meine

Digitized by Google

Freunde sowohl als ich haben uns von Ihrer Schrift in hohem Grade angeregt gefunden. Eine Menge von Urtheilen, die Sie über Richtungen, Meinungen und Persönlichkeiten fällen, wie über den Streit von Gluckisten und Piccinisten, über Intentionen in der Musik, über Richard Wagner (dem nur zu viel Ehre geschieht, wenn man ihn mit Gluck zusammenstellt), über Heinse und Bettina u. a. waren mir aus der Seele geschrieben. — Näher zur Sache zu kommen, so muß, wenn Sie die Immanenz des Musikalisch-Schönen gegen die Transcendenz des gewöhnlichen Standpunktes verfechten, dabei einem alten Hegelianer so wohl werden, wie dem Kälbchen, dem man auf dem Kopfe kraut. Daß das Musikalisch-Schöne als etwas für sich, als Selbstzweck, nicht blos als Mittel etwas anderes auszudrücken, gefaßt werden muß; daß der Anfangspunkt des musikalischen Schaffens nicht eine Idee, sondern eine Melodie, ein inneres Singen, nicht ein Fühlen ist, scheint mir von Ihnen schlagend bewiesen zu sein. Ob dabei die von Ihnen gebrauchten Bilder der Arabeske und des Kaleidoskops glücklich gewählt sind, möchte ich bezweifeln. Ersteres nehmen Sie selbst Seite 33 gewissermaßen zurück, und ich sehe nicht, warum Sie nicht ebensogut einen schönen menschlichen oder thierischen Körper, eine schöne Landschaft ꝛc. als Beispiel gebrauchen konnten, die auch eine primitive Schönheit der Linien, Umrisse, Farbenverhältnisse haben, noch abgesehen von Seele, Charakter, Stimmung u. dgl. Als Zweites schließen denn auch Sie den Ausdruck, die Bedeutung des musikalischen Gebildes nicht aus; Sie nennen ihn einen symbolischen; es möchte zu wünschen sein, daß Sie über das Wesen dieses Ausdrucks sich noch etwas näher erklärt hätten, als durch diese Bezeichnung und die Erinnerung an die Weltgesetze geschehen ist. Ueber den Fundamentalsatz Ihrer Schrift, daß das Wesen der Musik sich nur in der reinen, d. h. der Instrumentalmusik, rein erkennen lasse,

Digitized by Google

waren die Ansichten meiner musikalischen Freunde getheilt. Die Musiker und die Philosophen waren mit demselben wohl zufrieden; desto mehr hatten die Historiker einzuwenden. Man könne das Wesen einer Sache nicht erkennen, meinten sie (mit einer Wendung, die selbst den Philosophen einleuchten konnte), ohne auf ihr Werden Rücksicht zu nehmen. Nun sei aber die Musik ursprünglich durchaus begleitende gewesen, begleitend entweder Worte oder Bewegungen im Tanze. Es sei ihr also eine gewisse Transcendenz angeboren. Die reine Instrumentalmusik sei der jüngste Sproß des Baumes, das letzte, spätgeborene Kind des Hauses. Ob es nun angehe, nach diesem Ausläufer den ganzen Stamm zu beurtheilen? Auch das, was Sie mit Recht tadeln, die Programm-Symphonien und Sonaten, dieses Zurückstreben der selbstgenügsamen Musik zur bedeutsamen, scheint ja darauf hinzudeuten, daß es diese Kunst in jener angenommenen Selbständigkeit, wie der fliegende Fisch in der Luft, in die Länge nicht aushalten kann. — Und bis zu einem gewissen Punkte fanden wir uns doch gestimmt, uns dieser letzten Wendung der Instrumentalmusik auch wieder anzunehmen. Einer Pastoral-Symphonie gewiß nicht, der Eroica kaum; aber bei einer Arbeit, wie die Ouvertüre zu Egmont, wäre doch zu unterscheiden, was die ganze Art nicht kann und was zufällig eben nur Beethoven nicht gekonnt hat. Da Sie von „Liebe" in der Musik nichts wissen wollen, so will ich von dieser nichts sagen; aber der Freiheitsdrang ist doch in jener Ouvertüre unmißverstehbar ausgedrückt, das kann also die reine Musik durch Rhythmus und Tonverhältnisse, und daß dagegen das sanguinische Wesen, die heitere Lebenslust Egmonts darin fehlt, das konnte doch wohl auch daher kommen, daß eben dem armen Beethoven diese Seite gänzlich fehlte. Daß von der Ouvertüre allein niemals ein Mensch darauf verfallen sein würde, sie auf den Egmont zu beziehen, ist freilich wahr; allein nur so,

Digitized by Google

wie niemand eine Anspielung versteht, wenn ihm nicht die Verhältnisse nahe liegen, auf die sie sich bezieht. Anspielend möchte ich aber diese Art von Instrumentalmusik nennen, und das Recht solcher Anspielungen sowohl, wie die natürliche Vieldeutigkeit derselben in Schutz nehmen. — Mit allem diesen, geehrtester Herr, wollte ich Ihnen nur zu erkennen geben, wie sehr mich Ihre Schrift interessirt und angeregt hat und wie sehr ich wünschte, Ihre Ideen bald weiter ausgeführt zu sehen. Inzwischen beharre ich mit ausgezeichneter Hochachtung Ihr ergebenster D. F. Strauß."

Unser Gespräch wendete sich nunmehr zu Vischers Uebersiedlung von Tübingen nach Zürich. Der Gelehrte wollte diesen Tausch nicht für einen unbedingten Gewinn ansehen. Er schien schwankend zwischen der geistigen Atmosphäre der stillen Universitätsstadt Tübingen und der freien herrlichen Natur am Züricher See. Die Bibliothek Tübingens gehe ihm hier ab und ihre reichen wissenschaftlichen Hilfsmittel, der Umgang mit Gelehrten, die Wirkung auf tüchtig vorgebildete Studenten. Freilich biete dafür Zürich neben den Reizen der Landschaft auch den Vortheil mehr großstädtischer Verhältnisse; im Winter könne man doch bisweilen ein Schauspiel besuchen. Ich mußte Vischers Genügsamkeit in diesem Punkte halb bewundern, halb beklagen. Denn bildet auch ein Talent sich in der Stille, so braucht gerade das Talent des Aesthetikers zu seiner Entfaltung eine Fülle lebendiger Anschauungen, die nur die weite Welt, ja zum Theil die große Welt ihm zuführt. Vischer fühlte es selbst, daß er zu anhaltend in der Enge kleinstädtischen Gelehrtenlebens genistet habe. „Für meine Aesthetik zehre ich von den Eindrücken meiner früheren Reisen in Italien und Griechenland, die allerdings für das Studium der bildenden Künste sehr reichhaltig waren. Aber meine Kenntniß des Theaters ist sehr dürftig, ist litterarisch abstract; Sie werden

Digitized by Google

dies meiner Aesthetik der Lehre vom Drama, insbesondere dem Abschnitte vom Lustspiel, anmerken. Das hätte ich wohl viel besser ausgeführt, würde ich in einer Großstadt, in lebendigem Contact mit einem guten Theater gelebt haben. Ueber die Oper vollends ist mir Schweigen auferlegt." Unter solchen Gesprächen waren wir bei Vischers Wohnung angelangt. Er forderte mich auf, ihn abends da abzuholen und in seine Stammkneipe zu begleiten.

Ich erschien pünktlich bei Vischer, fand ihn aber keineswegs in roſiger Laune. Er sprühte noch ganz aufgeregt von einem Wortwechsel mit seiner Magd oder Hauswirthin, die, ich weiß nicht mehr was, an seiner Hausordnung, seinem Schreibtisch oder seiner Wäsche gefrevelt hatte. Vischer war bei aller Genialität doch in allen Aeußerlichkeiten und Gewohnheiten sehr genau, ja pedantisch. „Es ist ein Elend," rief er, „ein wahres Elend, wenn man dasselbe immer wieder sagen, auf alles selber acht geben soll! Jeden Tag macht mir die Person einen neuen Verdruß." Er warf einiges auf seinem Schreibtische und in seinem Wäschekasten aufeinander, in jenem erbitterten Kampf gegen „das Object", den er zwanzig Jahre später in seinem Roman „Auch Einer" geschildert hat. Es sah freilich in der Behausung des berühmten Gelehrten recht junggesellenhaft aus. Da fehlte offenbar eine Frau. Zwar besaß er eine — wie ich erfuhr, eine muntere, bildhübsche Oesterreicherin — lebte aber seit lange von ihr getrennt. Seinen Sohn hatte er in einer deutschen Erziehungsanstalt. Seltsames, tragisches Schicksal, das die beiden Freunde Vischer und Strauß theilten! Beide Männer, so warmherzig und zartfühlend, so empfänglich für Frauenschönheit und weibliches Walten — sie lebten allein, vereinsamt, für immer geschieden von ihren Frauen. Und doch hatten sie beide nur nach ihrem Herzen gewählt und Gegen-

Digitized by Google

liebe gefunden. Aber wohl kein tieferes Verständniß ihres Wesens, ihres Strebens, ihres Werthes. Beide konnten, so viel ich weiß, ihren Frauen nichts Schlechtes nachsagen; es waren ja gute, vielleicht vortreffliche Frauen, nur gerade nicht für Vischer und für Strauß; an der Seite anderer Gatten wären sie vielleicht glücklich und beglückend geworden. Strauß war bekanntlich mit der berühmten Sängerin Agnese Schebest verheirathet, einer schönen und, wie ihre Memoiren beweisen, auch feingebildeten, geistreichen Frau. Wie ein böser Widerhaken stak ihm die Trennung von ihr im Herzen; in seinen nachgelassenen Gedichten verräth mehr als ein leidenschaftlicher Schmerzensschrei, wie tief er diesen Zwiespalt empfand, wie sehr sie — „Sie, die ich liebe, hasse, verstieß und doch nicht lasse" — ihm in seinem Einsiedlerleben abging. Vischer hingegen blieb schweigsam über seine Frau, im Gespräch wie in seinen Schriften. Sogar in seiner Selbstbiographie, die in einem der ersten Hefte von Lindaus „Nord und Süd" erschien, erwähnt er mit keiner Sylbe, daß er auch geheirathet habe. Mit diesem Mißgeschick schien sein Gemüth energisch aufgeräumt und abgeschlossen zu haben.*)

*) Die etwa 16 Jahre vor ihm verstorbene Gattin Vischers war eine Oberösterreicherin, und zwar die Tochter des im Jahre 1847 verstorbenen früheren Schullehrers Heinzel von Raab im Innviertel. Vischer berührte im Jahre 1846 auf seiner Rückreise von Griechenland Linz und fuhr mit der damaligen Eilpost über Passau weiter. Seine Reisegefährtin im Postwagen war eine Schullehrerstochter von Raab, die von Linz nach Raab fuhr. Nach Beendigung der Fahrt hatten die beiden Passagiere wohl nur flüchtig aneinander gedacht. Ein Zufall führte sie aber noch einmal zusammen. Eine andere Tochter des Schullehrers Heinzel war an einen Buchhändler in Tübingen verheirathet. Als diese einmal erkrankte, begab sich die Reisegenossin Vischers nach Tübingen zur Pflege ihrer Schwester. Hier trafen sich die Raaber Schullehrerstochter und Vischer zufällig bei einem Concerte und erkannten

Digitized by Google

Wir machten uns auf den Weg nach dem etwas entlegenen „Stern", einem sehr bescheidenen Bierhaus, das ein badischer Flüchtling hielt. Mein Reisegefährte, Dr. Ludwig Flesch aus Wien, und der erwähnte Kaufmann Biedenfeld, Vischers getreuester Zuhörer, waren mit von der Partie; im Wirthshause selbst gesellte sich der Orientalist Professor Hitzig zu uns. Das Gespräch drehte sich hartnäckig um einen ganz Zürich aufregenden Unglücksfall: die Verschüttung zahlreicher Arbeiter in einem nahen Tunnelbau. Vischer betheiligte sich wenig daran. Wir geleiteten ihn ziemlich früh nach Hause, und beim Abschied versprach er, mich auch einmal in Wien zu besuchen.

Das Wort hat er etwa zehn Jahre später wirklich eingelöst. Er liebte die Oesterreicher und gefiel sich in dem politisch und architektonisch aufstrebenden Wien. Da gab es unter anderem eine sehr anregende Gesellschaft bei dem Grafen Franz Thun, welcher, damals Kunstreferent im Unterrichtsministerium, an einem Abend in der Woche einen kleinen Kreis von Künstlern und Schriftstellern bei sich zu versammeln liebte. Es herrschte da der ungezwungenste Verkehr, der gemüthlichste Ton, so daß Vischer, der sonst ungern Gesellschaften besuchte, sich schnell heimisch fühlte. Wir hatten ihn darüber beruhigt, daß er, der geschworene Feind des Fracks und Cylinders, in seinem bis an den Hals zugeknöpften deutschen Rock und weichem Filzhut kommen dürfe, auch daß er keinen Thee zu fürchten, sondern eine unerschöpfliche Bierquelle zu erwarten habe. Nach wenigen Minuten steckte schon Vischer in einer lebhaften Discussion mit Heider und Eitelberger über Baustil und einige Details der Architektur. Der freundliche Hausherr, dem

sich als ehemalige Reisegenossen. Vischer fand Gefallen an der schmucken und treuherzigen Oberösterreicherin und heirathete sie. Ihre einzige noch lebende Schwester ist die Wittwe des erst kürzlich verstorbenen Schullehrers Lamprecht in Raab.

Digitized by Google

sich vielleicht dieses Thema zu lange auszuspinnen drohte, warf die Frage dazwischen, ob die gestrige Vorstellung im Carl-Theater, „Orpheus in der Unterwelt", den Herrn Professor unterhalten habe. Da fuhr Vischer wie ein gereizter Löwe auf. „Unterhalten? Unbeschreiblich geärgert, empört, revoltirt! Dieser Nestroy ist ja der verruchteste Satyr, der mir je untergekommen; ein Volksverderber und Moralverpester! Was in diesem Offenbachschen Orpheus abscheulich ist, das wird durch Nestroy noch zehnmal abscheulicher!" Als denn doch einige Gäste sich Nestroys annahmen, entgegnete Vischer in etwas milderem Ton: „Ich will ja das Talent dieses Komikers nicht bestreiten, aber seine Wirkung ist verderblich, corrosiv; auch das Geistreiche und Witzige der französischen Orpheus-Travestie erkenne ich an und hätte nichts dagegen, wenn ich ihr in Paris begegnet wäre. Aber es giebt nun einmal Dinge in der Kunst, in der Litteratur, im Theater, welche für die Franzosen passen, aber für uns nicht; den Franzosen schaden solche Frivolitäten nicht, uns Deutschen jedoch schaden sie ganz unheilbar. Darum soll man solche Possen grundsätzlich in Frankreich lassen." — „Und was geschieht mit Nestroy?" fragte Graf Thun lächelnd. — „Diesen Kerl," erwiderte Vischer, „sollte man mit einem Affen zusammen in einen Sack einnähe und ins Wasser werfe!" Es lag in der Wucht, womit Vischer, im Eifer schwäbelnd, dieses qualificirte Todesurtheil hinschleuderte, doch zugleich etwas so unwiderstehlich Komisches, daß die heiterste Stimmung wie ein Bergwasser einbrach und unsern strengen Aesthetiker selbst mit fortriß. Seltsam bleibt es, mit welcher Härte, ja mit welch unbegreiflicher Geringschätzung nichtösterreichische Schriftsteller über Nestroy urtheilten. Schreibt doch Gustav Freytag in seinen kürzlich erschienenen „Erinnerungen" wörtlich: „Nestroy war ein großer Schwätzer, aber kein Komiker." Der Mann, welcher Gestalten wie den Schuster im Lumpazivagabundus, den

Digitized by Google

Schuljungen Wilibald, den Invaliden Sansquartier, den Landgrafen Purzel und so viel andere grundverschiedene komische Typen geschaffen und mit einer Lebenswahrheit hingestellt hat, daß sie jedem bis auf die kleinste Nüance eingeprägt blieben, nur ein großer Schwätzer? Warum nicht gar. — Von den musikalischen Leistungen Wiens hatte Vischer nichts kennen gelernt; er hatte zu viel hier zu sehen, um ans Hören zu denken. Graf Franz Thun, der ein großer Musikfreund war und so wie sein Bruder, der Unterrichtsminister, einen schönen, abgrundtiefen Baß sang, meinte, es liebe doch jeder Mensch die Musik. Darauf antwortete Vischer mit einem allerliebsten Einfall, den ich später in seinem „Auch Einer" beinahe wörtlich wiederfand: „Unter den Künsten zwingt die Musik am wenigsten, die Gedanken zusammenzuhalten, darum ist die Mehrzahl musikliebend. Alle Menschen sind eigentlich Wiener."

Auf der Reise zur Pariser Weltausstellung hielt ich mich Ende April 1878 einen Tag in Stuttgart auf. Wie zwanzig Jahre früher in Zürich, fahndete ich sofort nach dem Lections-Katalog des Polytechnikums. Der Tag war mir günstig: von 5 bis 6 Uhr nachmittags las Vischer über ältere deutsche Dichtung. Das Auditorium bot einen erfreulicheren Anblick, als damals in Zürich. Der mäßig große Hörsaal war zwar nicht gefüllt, doch immerhin zahlreich besetzt von Zuhörern jeden Standes und Alters, auch von emsig nachschreibenden Damen. Vischer sprach über mittelhochdeutsche epische Dichtungen, speciell über Tristan und Isolde und Parcival. Aus Besorgniß, daß das hohe Alter des Professors zwar nicht seine Ideen, aber doch seine Zähne decimirt haben möchte, setzte ich mich in die vorderste Bank. Aber das war noch immer dieselbe feste, wenn auch abgeschwächte Stimme, noch immer dieselbe bildkräftige Ausdrucksweise und der ohne Vorleseheft frei hervorsprudelnde Vortrag wie vor zwanzig

Digitized by Google

Jahren! Doch schien Vischer am Schlusse sichtlich ermüdet vom Sprechen, so daß ich ihn nicht lange aufhalten mochte. Er nannte mir ein Bierhaus, wo ich ihn abends treffen könne; leider entging mir diese Freude, da ich bereits versprochen hatte, in die Oper zu kommen. Man erzählte mir da, daß Vischer in Stuttgart sehr vereinsamt lebe, auch mürrischer und in seinen Gewohnheiten noch eigensinniger geworden sei. In seiner Stammkneipe hatte ihm das Bier nie die richtige Temperatur, fast immer war es zu kalt. Nachdem verschiedene Methoden, dem abzuhelfen, mißglückt waren, construirte sich Vischer einen Wärmapparat mit Spiritus, den er allabendlich mitbrachte, um damit selbst sein Bier auf den bestimmten Grad Réaumur zu erwärmen.

Noch einmal sollte es mir vergönnt sein, den verehrten Mann wiederzusehen, und zwar ganz unvermuthet im Sommer 1880 in München. Ich saß mit meiner Frau in der geräumigen Restauration gegenüber dem Hofbräuhause, allwo man das Bier von dieser erlauchten Quelle bekommt, ohne sich durch die abenteuerliche Schweinerei der berühmten Hofhöhle durcharbeiten zu müssen. Da trat zu meiner freudigen Ueberraschung Vischer an unsern Tisch; mit ihm sein Sohn Robert, ein auffallend stattlicher junger Mann, der sich bekanntlich als Kunsthistoriker bereits einen geachteten Namen gemacht. Der alte Vischer, vor kurzem Großpapa geworden, war eben zur Taufe seines Enkels nach München gereist. Er sah für seine 74 Jahre noch merkwürdig stramm aus und schien in angenehmster Laune. Als ich ihm meine Frau vorstellen wollte, meinte er mit einer eckig galanten Bewegung, er habe sie ja gleich als seine Stuttgarter Zuhörerin wiedererkannt. Den Nektar des Hofbräuhauses würdigte er als Kenner und Liebhaber. Ich gestehe, daß mich an Vischer und Strauß ihr treues zärtliches Verhältniß zum Bier stets sehr sympathisch

Digitized by Google

berührt hat. Strauß dichtete sogar eine Elegie an „die braune Schöne am Isarstrand", die mit den Worten schließt:

Dann, mit welchen Launen
Mir das Glück auch droht,
Trennt vom lieben braunen
Bier mich nur der Tod.

Womit sein Freund Vischer von ganzer Seele einverstanden war. Das Gespräch kam auf das Münchener Theater und natürlich auf den Wagner-Kultus, von welchem Vischer nichts hören mochte. Zum ersten Male konnte ich ihn fragen, ob er in Zürich nie mit Wagner verkehrt habe? „Einmal," erzählte er, „mußte ich durchaus eine Einladung, ich glaube bei Wesendonk, annehmen, weil man mich mit Wagner zusammenbringen wollte. Wagner überfloß von Beredtsamkeit über alles Mögliche; gegen Ende des Diners begann er stark auf die Deutschen zu schimpfen und nannte sie eine niederträchtige Nation. Da stieg mir der Zorn zu Kopf. Niederträchtig, rief ich, finde ich es nur, wenn ein Deutscher im Ausland seine eigene Nation herabsetzt. Es entstand eine verlegene Stille; ich nahm meinen Hut und ging fort. Vielleicht schreibt sich daher Wagners Haß gegen mich; denn meine Bücher hat er schwerlich gelesen."

Als wir, von langer Reise ermüdet, zuerst aufbrachen, verabschiedete sich Vischer sehr herzlich und meinte, da wir uns so oft schon in den verschiedensten Ländern getroffen, werde es auch heute nicht das letzte Mal gewesen sein. Leider war es doch das letzte Mal.

Digitized by Google

Digitized by Google

XII.

Die Memoiren von Ernest Legouvé.

(1887.)

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Es war vor zwölf Jahren in Paris, daß knapp vor Beginn eines Wohlthätigkeits-Concerts mein Begleiter, der liebenswürdige Musikverleger Heugel, mir plötzlich mit einer Art aufgeregter Feierlichkeit zuflüsterte: „Voilà Mr. Legouvé! C'est Mr. Legouvé! Il faut que je vous présente à Mr. Legouvé!" Ich folgte dieser Aufforderung dankend, doch ohne besonderen Enthusiasmus, denn ich war über die Verdienste Legouvés sehr wenig unterrichtet und kannte nur seine „Adrienne Lecouvreur", die durchaus nicht zu meinen Lieblingen gehört. Sympathischer berührte mich der Autor selbst: ein kleiner alter Herr mit weißen Haaren und einem feinen glattrasirten Gesicht, das ein ruhiges Licht von Geist und Wohlwollen ausstrahlte. Der erste Accord der Symphonie schnitt die Formalität der Vorstellung kurz und ohne Gewinn für mich ab. Kennen gelernt habe ich Herrn Legouvé erst jetzt, nach zwölf Jahren, durch die Lectüre seiner Memoiren.*) Durch sie ist mir der Mann werth und vertraut geworden, wie ein persönlicher Freund; durch sie begriff ich nachträglich den an Ehrfurcht grenzenden Respect, mit welchem die Pariser, dem alten

*) „Soixante ans de souvenirs." Deux volumes. Paris, chez J. Hetzel (1878).

Digitized by Google

Herrn überall Platz machend, einander zuflüsterten: „C'est Mr. Legouvé!“

Legouvé, heute ein Greis von achtzig Jahren, gilt noch immer für einen der besten Vorleser, für einen der geist- und kenntnißreichsten Gesellschafter in Paris. Er ist Mitglied der Akademie, Verfasser mehrerer erfolgreicher Theaterstücke, sowie gediegener Schriften über Familie und Erziehung. Den weiten Zeitraum von 1813 bis 1876 umfassend, bewegen sich seine „Erinnerungen“, die Politik nur flüchtig streifend, in dem Kreise von Theater, Poesie, Musik. Der Schauplatz bleibt sein geliebtes Paris, das er gleich seinem berühmten Zeitgenossen Auber nur selten verlassen hat. Ja, er übertrifft diesen noch an conservativer Beharrlichkeit, indem er sich rühmt, außer Frankreich und seiner Geburtsstadt Paris noch ein „drittes Vaterland“ zu besitzen, das den meisten unserer nomadisch lebenden Städter fehlt: das Haus. Er bewohnt noch heute dasselbe Haus, in welchem er geboren wurde. Sein jetziges Arbeitszimmer war das Arbeitszimmer seines Vaters. Auf allen Vieren ist er als Kind in demselben Salon herumgekrochen, in welchem er nachmals seine Kinder und Enkel spielen und heranwachsen sah. Und wie hat sein Leben, sein Charakter sich entwickelt? Sainte-Beuve gedachte ein litterarisches Porträt von Legouvé zu zeichnen und behauptete, dessen Wesen genau zu durchschauen. „Was an Ihnen frappirt,“ sprach er zu Legouvé, „ist die Einheit Ihres ganzen Lebens. In früher Jugend haben Sie sich einen festen Lebensplan entworfen, wie ein Theaterdichter für sein Drama, und sind mit Sicherheit stetig auf Ihr Ziel losgeschritten. Sie sind der Sohn Ihres Willens.“ Legouvé erwiderte lachend, das so schmeichelhafte Porträt habe einen großen Fehler: es sei nicht ähnlich, ja das gerade Gegentheil vom Original. „Ich bin,“ sagte er, „nicht der Sohn meines Willens, sondern der

Digitized by Google

Zögling meiner Herzensneigungen. Nicht ich habe mein Leben dirigirt, sondern mein Leben mich. Freilich sind wir alle im Grunde nur die Entwickelung unseres Selbst. Aber nicht eine einzige Phase dieser Entwickelung gab es, wo nicht irgend ein anderer als Helfer, Anreger, ja Urheber meiner Handlungen eingetreten wäre. Wenn ich einmal meine Memoiren schreibe, so müßte ich sie betiteln: Memoiren der Anderen." Und wirklich bilden in Legouvés Denkwürdigkeiten seine eigenen Erlebnisse nur den Rahmen für die sorgfältig und liebevoll ausgeführten Bildnisse seiner Freunde, unter welchen wir die berühmtesten Persönlichkeiten finden: die Dichter Casimir Delavigne, Béranger, Eugène Sue, Jouy, Scribe, Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset; die Tragödinnen Mars und Rachel, den Tondichter Berlioz, die Sängerin Malibran, nebst anderen weniger bekannten persönlichen Freunden, welche durch Legouvés lebenswarme Schilderung uns fast ebenso großen Antheil abgewinnen. Auf sein langes Leben zurückblickend, will Legouvé sich oft vorkommen wie der biblische Tobias, dem vor einer langen gefährlichen Reise unversehens ein anmuthiger junger Mann aufstößt, der sich ihm zum Führer anbietet. Immer sei auf den verschiedensten Kreuzwegen des Lebens irgend ein junger oder alter, ein berühmter oder ungekannter Mann ihm genaht und habe ihm als Führer gedient. Diese Männer will Legouvé wieder aufleben machen durch sein Buch; es soll eine Menschenseele schildern, wie sie sich im Contact mit anderen, fast immer überlegenen Seelen formt. Der Wunsch, welchen er seinen „Souvenirs" auf den Weg mitgiebt, bildet den Grundton, der rein gestimmt, harmonisch das ganze Wesen, das ganze Buch Legouvés durchklingt: es möchte im Leser den Eindruck hinterlassen, daß die Sympathie ein verläßlicherer Führer im Leben sei, als die Zweifelsucht, Vertrauen nicht gleichbedeutend mit Betrogenwerden; daß schließlich niemand unter uns ist, der

Digitized by Google

im gegebenen Moment nicht abwechselnd die Rolle des Tobias und die Rolle des Engels spielen könnte und sollte.

Den entscheidendsten Einfluß auf den Charakter und das Schicksal unseres Autors hat ein Mann genommen, den er fast gar nicht gekannt hat: sein eigener Vater. Legouvé war noch nicht fünf Jahre alt, als er seinen Vater verlor. Aber von frühester Jugend an fand er ihn auf jedem Schritte wie einen unsichtbaren Freund. Er hat ihm überall die Hand gereicht; sein Name war der erste Beschützer des verwaisten Knaben. Von seinen Großeltern erzogen — die Mutter war schon früher gestorben — hörte der kleine Ernst unausgesetzt von den glänzenden Erfolgen und Vorzügen seines Vaters erzählen, von dessen Gewohnheiten und Ansichten; bald wußte er den Vater auswendig, wie seine Werke. Letztere sind längst verschollen; sie modern in dem gemeinsamen Schachtgrabe mit allen französischen Tragödien, welche nicht den Namen Corneille oder Racine führen. Selbst das beste Trauerspiel des alten Legouvé: „Der Tod Heinrichs des Vierten", dürfte kaum über Frankreich hinaus bekannt geworden sein. Seinerzeit war es immerhin ein litterarisches und ein politisches Ereigniß. Als der Dichter seinen Freunden die Absicht mittheilte, Heinrich den Vierten zum Sujet einer Tragödie zu wählen, erhoben alle einen furchtbaren Lärm. „Was fällt Ihnen ein! Der Stoff eines Trauerspiels muß doch mindestens 6- bis 700 Jahre hinter uns liegen! In Paris, im Jahre 1806, eine Tragödie in Versen aufführen zu lassen, die sich hier vor kaum 200 Jahren in Prosa abgespielt hat — das ist nicht blos absurd, es ist frevelhaft. Und was für ein Tragödienheld! Ein Held, der flucht; ein Held, der „ventre-saint-gris" sagt und vom „Huhn im Topfe" spricht!" Aber der alte Legouvé blieb unerschütterlich. In sechs Monaten war das Stück fertig und eingereicht. Die ganze Bureaukratie gerieth in Aufruhr; alle Regierungs-

Digitized by Google

beamten, vom größten bis zum kleinsten, erklärten die Verherrlichung eines Königs, eines Bourbon, für eine Beleidigung des Kaisers Napoleon. Die Censur verbot das Stück, und die Minister fügten eigens ein entrüstetes Veto hinzu. Die Tragödie schien verloren. Zum Glück besaß der Dichter eine geistreiche, unternehmende Frau; sie schwor, Heinrich IV. werde im Théâtre Français gespielt werden. Und wie fing sie das an? Ganz einfach. Sie veranlaßte ihren Gatten, sein Trauerspiel dreimal vor einer zahlreichen und vornehmen Gesellschaft zu lesen, so daß der Lärm davon bis zu Napoleon drang. Wirklich erhielt Legouvé einen Befehl des Kaisers, nach St. Cloud zu kommen und ihm das Stück vorzulesen. Napoleon erwartete ihn in einem kleinen Salon mit der Kaiserin Josephine und zwei Generalen. Während der Vorlesung erhob sich Napoleon alle Augenblicke und schritt auf und ab, mitunter Zeichen der Zustimmung gebend. Ein einziger Vers mißfiel ihm. Heinrich IV. sagt in einer Scene zu Sully: Ich zittere! „Das Wort ist unmöglich," ruft Napoleon, „Sie müssen es streichen!" „Sire," erwidert der Dichter, „die Angst Heinrichs des Vierten ist historisch." „Gleichviel, das Wort muß gestrichen werden. Ein Souverän kann Furcht haben; sagen darf er's niemals." Der Kaiser gestattete zum allgemeinen Erstaunen die Aufführung des Trauerspiels; die Minister tadelten ihn laut als „zu liberal". Trotzdem zeigte sich wieder einmal, daß der Liberalismus kein so schlechter Rathgeber ist: es gab bei der Aufführung keinen andern Lärm, als den des Beifalls.

Noch ein anderes Streiflicht auf das damalige Bühnenwesen verdanken wir dieser Tragödie. Talma äußerte das lebhafteste Verlangen, Heinrich den Vierten zu spielen. Aber das Théâtre Français erhob die größten Schwierigkeiten, weil die finsteren und tyrannischen Charaktere das Rollenfach Talmas

Digitized by Google

seien. „Gerade deshalb," entgegnete Talma, „verlange ich die Rolle Heinrichs des Vierten. Ich habe lange genug die Ungeheuer gespielt, ich will jetzt einen braven Mann spielen. In unserer Kunst schreitet man nur vor, indem man sich erneuert. Sich in ein einziges Charakterfach festzubannen, heißt sich zur Uebertreibung und Manier verdammen." Talma setzte seinen Willen durch, spielte den Heinrich, und der Erfolg gab ihm Recht.

Der alte Legouvé war Mitglied der Akademie gewesen; sein Nachfolger, Alexander Duval, hielt in feierlicher Sitzung die officielle Lobrede auf den Verstorbenen. Der sechsjährige Ernest Legouvé, in Trauerkleidern nach Vater und Mutter, wurde von seinen Großeltern in den Sitzungssaal der Akademie geführt, wo man ihn in der ersten Sitzreihe gegenüber dem Redner installirte. Mit klopfendem Herzen hörte er das „Eloge" seines Vaters, worin es an mitleidigen Anspielungen auf den Knaben nicht fehlte. Die Erinnerung an diese Feierlichkeit blieb ihm zeitlebens gegenwärtig und zeitlebens wirksam. Der Name eines hochgeachteten Vaters bleibt für den Sohn, wenn dieser nur selbst etwas taugt, jederzeit das größte Glück. Der Knabe ist für seine ganze Umgebung zugleich eine Erinnerung und eine Hoffnung. Er tritt durch ein schönes offenes Thor ins Leben. Zudem hatte der junge Legouvé von seinem Vater die Liebe und das Talent für Poesie geerbt. Früh begann er seine Versuche. Aber wie die Verliebten, so brauchen auch die jungen Poeten nicht nur einen Vertrauten, auch einen Beichtvater, der sie absolvire und vor allem confirmire. Unser siebzehnjähriger Legouvé faßt sich ein Herz und sendet seine ersten größeren Gedichte an Casimir Delavigne. Das war damals der Abgott der französischen Jugend. Er hatte Griechenland besungen, Frankreich, die Freiheit. Er war der nationale Poet. Der junge Legouvé und seine Genossen bewunderten

Digitized by Google

zwar auch Lamartine — aber Lamartine war Royalist, er hatte Bonaparte angegriffen! Das galt als Frevel bei den jungen Leuten, die insgesammt fanatische Liberale waren und fanatische Bonapartisten. Heute erscheint die Verschmelzung der Begriffe Napoleon und Freiheit als ein ungeheurer Widerspruch. Mit Recht. Aber jede Epoche, auch die unsere, hat solche Widersprüche. Ehedem vergaß man den Despotismus Napoleons, um lediglich sein Genie zu sehen, heute vergißt man sein Genie und sieht nur seinen Despotismus. Beides ist ungerecht, aber beides gleicherweise begreiflich. In Wahrheit stehen die großen Männer keineswegs, wie man oft glauben möchte, als unbewegliche Marmorstatuen in der Geschichte. Es sind lebendige Wesen, deren Physiognomie sich unaufhörlich verändert. Jede Epoche verwandelt sie je nach dem Bedürfniß ihrer Politik oder ihrer Einbildungskraft. 1830 herrschte die Phantasie, die Poesie; heute führt die Politik und die Geschichte das entscheidende Wort. So erklärt sich, daß die jungen Freiheitsschwärmer von damals durchaus bonapartistisch gesinnt waren; sie hörten immer und überall die unglückseligen Kanonen von Waterloo.

Casimir Delavigne empfing den vor Befangenheit zitternden Jüngling mit herzlichem Wohlwollen. „Ich habe Ihre Verse gelesen," begann er, „und Talent darin gefunden, aber — bevor wir darüber sprechen, erlauben Sie mir eine sehr prosaische Frage: Haben Sie zu leben?" Diese Vorfrage ist Goldes werth. Wir empfehlen sie allen jenen Notabilitäten, welchen junge Anfänger die Frage auf die Brust setzen, ob sie sich der Dichtkunst oder der Composition widmen sollen? Von den „nicht üblen", „recht hübschen" und „hoffnungsvollen" Proben, die sie mitbringen, ist's in der Regel noch sehr weit bis zu einem Talent, das für eine ganze Laufbahn ausreichen soll. Wo nicht ein ganz evidenter Beruf, eine jetzt schon unbestreit-

Digitized by Google

bare Ueberlegenheit und Eigenart sich kundgiebt, thut man am besten, einem mittellosen jungen Mann davon abzureden, das Dichten oder Componiren als Lebensberuf zu wählen. „Man kann leben, um zu dichten," erklärte Delavigne dem jungen Poeten, „aber man muß nicht dichten, um zu leben." Ueber diesen Punkt beruhigt, analysirte er die ihm überschickten Gedichte und entließ Legouvé schließlich mit folgendem trefflichen Rath: „Sie befinden sich in einer Krise. Machen Sie ein Jahr lang keinen einzigen Vers. Lassen Sie die Form beiseite, Sie werden sie wiederfinden. Arbeiten Sie am Inhalt, an den Grundlagen. Lernen Sie, schmieden Sie Ihren Geist! Bereisen Sie die fremden Länder in deren Meisterwerken. Enfin — suchen Sie sich selbst zu finden, indem Sie die anderen studiren." Legouvé hat den Rath redlich befolgt und bald die Früchte davon geerntet. Sein Gedicht über das von der Akademie aufgegebene Thema: „Die Erfindung der Buchdruckerkunst" errang den Preis. Sechzehn Jahre nach jener Sitzung, in welcher er die Lobrede auf seinen Vater angehört, saß der junge Legouvé wieder auf demselben Platze in der ersten Reihe — aber diesmal nicht mehr als einfacher Zuhörer, sondern als eine wichtige Person: als Sieger über seine dichtenden Mitbewerber. Casimir Delavigne selbst wohnte dieser Sitzung nicht bei. „Ich bin ein schlechter Akademiker," entschuldigte er sich gegen Legouvé; „ich gehe fast nie hin, und ich habe Unrecht, denn so oft ich hingehe, amüsire ich mich. Es ist eben Gewohnheitssache. Aber wenn Sie einmal Mitglied der Akademie sind — und das zu werden sind Sie Ihrem Vater schuldig — seien Sie pünktlich! Wir werden uns dort vielleicht wiederfinden, denn ich werde dann alt sein und werde hingehen. Die Akademie hat einen großen Vorzug, durch sie ist man noch immer jemand, wenn man selbst nichts mehr ist."

Digitized by Google

Nicht jeder verrichtete das häkelige und zur Unaufrichtigkeit verleitende Geschäft, poetische Consultationen zu ertheilen, so gewissenhaft wie Casimir Delavigne. Lamartine half sich mittels Uebertreibungen; er überhäufte einen mit solchen Lobsprüchen, daß es unmöglich war, daran zu glauben. Béranger war aufrichtig; nur wenn ein lästiger Dichterling ihn allzu oft mit seinen Versen überlief, hänselte er ihn mit geistreichem Spott. Und wie stark ist auf die sprichwörtliche Güte und Liebenswürdigkeit Bérangers gesündigt worden! Nach Legouvés Zeugniß kann man sich heute kaum eine Vorstellung machen von dem Einfluß, den Béranger seinerzeit ausübte. Aehnlich wie unser Gellert, war er der oberste Berather seiner Zeitgenossen. Niemand hat eine größere Autorität genossen, ohne irgendwie danach zu streben. Die angesehensten Männer jener Epoche, Benjamin Constant, Manuel, Lafitte, Thiers, unternahmen nichts, ohne Béranger zu consultiren. Später hatte er drei der glänzendsten Geister unseres Jahrhunderts zu Freunden: Chateaubriand, Lamartine und Lamennais. Er fühlte und anerkannte die Ueberlegenheit ihres Genies; dennoch unterwarfen sich alle drei seinem Einflusse und wählten ihn in ihren delicatesten Angelegenheiten zum Rathgeber, zum Schiedsrichter, zum Vermittler. Lamartine vertraute ihm seine chimärischen Finanzspeculationen, Chateaubriand seine unaufhörlichen Verlegenheiten, Lamennais seine Gewissensscrupel. Woher diese außerordentliche Macht bei einem einfachen Chansonnier? Legouvé erklärt sie aus drei Ursachen. Fürs erste Bérangers unerschöpfliche Herzensgüte. „Wie fangen Sie es an, sich nicht zu langweilen," fragte ihn ein Freund, „wenn Sie immer allein diniren?" — „Mein Mittel," erwiderte Béranger, „ist sehr einfach: indem ich niemals an mich denke." Eine brave, dürftige Frau kommt eines Tages zu Béranger und klagt ihm ihre Verlegenheit, kein Geld auftreiben zu können. „Wie viel

Digitized by Google

benöthigen Sie?" — „Dreihundert Francs." — Das war damals eine große Summe für Béranger. Er öffnet seinen Schreibtisch: „Hier ist das Geld!" — „Ich werde es in sechs Monaten zurückzahlen, Herr Béranger." — „Wenn Sie wollen." — Nach sechs Monaten bringt die Schuldnerin getreulich die dreihundert Francs. Ein Jahr später erscheint sie wieder mit dem nämlichen Anliegen. Béranger geht wieder an seinen Schreibtisch, nimmt das Päckchen mit dreihundert Francs heraus und sagt: „Ich war überzeugt, daß Sie genöthigt sein würden, mich wieder um das Geld zu bitten; ich hatte es gleich hier deponirt; es erwartete Sie." — So außerordentlich wie Bérangers Herzensgüte war sein gesunder Menschenverstand. Der Rath, den er jemandem ertheilte, war nicht blos der beste an und für sich, sondern der beste gerade für diesen bestimmten jemand. Und schließlich: dieser gesunde Menschenverstand äußerte sich stets in einem geistreichen, oft tiefsinnigen Wort. Es war immer „esprit" und doch zugleich „bon sens". Alfred de Musset hatte ihm seine ersten Dichtungen zugeschickt. „Sie haben prächtige Pferde in Ihrem Stall," antwortete ihm Béranger, „aber Sie verstehen sie nicht zu kutschiren." „Sie werden es eines Tages schon können," setzte er gutgelaunt hinzu; „leider geschieht das oft, daß die Pferde todt sind, wenn wir kutschiren gelernt haben."

Drei Dinge, meint Legouvé, braucht der Mensch für sein Leben: einen Beruf, geliebte Menschen und drittens Passionen. Mit letzterem Wort umschreiben wir vielleicht am verständlichsten das französische „goûts", das weder durch „Geschmack" noch durch „Zeitvertreib" wiederzugeben ist; ganz abgesehen von dem unmöglichen Klang dieser Wörter im Plural. Man kann nicht immer arbeiten, nicht immer denken, selbst das Herz hat seine Pausen. Die „Passionen" müssen diese leeren Zwischenräume ausfüllen. Sie werden uns zur Zerstreuung, zum Ver-

Digitized by Google

gnügen, manchmal zur Stütze. „Wie, Sie spielen nicht Whist?“ sagte einmal Talleyrand mit dem ihm eigenen komischen Ernst zu Villemain. „Dann steht Ihnen ein unglückliches Alter bevor, und Sie werden es verdient haben.“ Legouvé bekennt, daß er jede Passion bedauere, die ihm fehlt, und daß er jede anbete, die er hat. Seine zwei Hauptpassionen waren das Fechten und die Musik. Die Musikliebe war in dem jungen Legouvé lange hartnäckig zurückgedrängt worden durch einen seltsamen Familien-Aberglauben. Ausschließlich im Kultus seines Vaters erzogen, kannte er, wie schon erwähnt, keinen größeren Ehrgeiz, als diesem völlig nachzugerathen. Nun war der Vater gänzlich unmusikalisch gewesen, stimmlos, gehörlos. So oft nun der Sohn im Collège die Absicht äußerte, singen zu lernen, wurde ihm erbarmungslos zugerufen: Ganz unnütz! Dein Vater hatte kein Gehör! Der Sohn unterdrückte seinen Wunsch; es schien ihm unerlaubt, etwas zu lieben, was sein Vater nicht geliebt hat. Später siegte aber doch seine unbezwingliche Freude an der Musik. Der Malibran verdankte er die herrlichsten Genüsse italienischen Gesangs, Rossinischer Melodien. Berlioz leitete ihn in höhere Regionen der Tonkunst, lehrte ihn Gluck, Beethoven, Weber verstehen und bewundern. Die reichhaltigen Capitel, welche Legouvé diesen seinen musikalischen Erweckern und Führern, Malibran und Berlioz, widmet, enthalten mancherlei interessante Erlebnisse und Anekdoten, ohne uns gerade neue Aufschlüsse über beide Künstler zu geben. Die Musik liebte Legouvé als Dilettant, sie zählte zu seinen „goûts“, nicht zu seinem Beruf. Letzteren fand er in der Poesie. Ihr gehören seine ernste Arbeit, sein Ehrgeiz, seine Erfolge.

Digitized by Google

II.

Legouvé ist vorzugsweise bekannt als Theaterdichter. Sein erstes Lustspiel „Le soleil couchant“ fiel durch. Gleichwohl beruhte es auf einer glücklich ersonnenen Grundidee: wie ein anvertrautes Geheimniß weiter und weiter, jedesmal aus einem andern Beweggrund, verrathen wird; einmal durch die Indiscretion der Jugend und Verliebtheit, dann aus Eigennutz, endlich aus bloßer Geschwätzigkeit und übler Laune. Also eine Art Physiologie der Indiscretion. Legouvé hatte das Stück mit seinem Freunde Prosper Goubaux verfaßt, auch seine späteren Theaterstücke größtentheils mit einem Compagnon. Er nimmt diese, neuestens stark angefochtene Methode des Arbeitens lebhaft in Schutz. Ohne Frage erweist sie sich vortheilhaft gerade für die Franzosen, welche, Meister der Conversation, mitten in derselben auch am productivsten werden. Man denke sich zwei gute Freunde, aufgeweckte witzige Köpfe, über ein gegebenes Lustspielthema debattiren. Wie giebt da eine lustige Idee die andere! Dem einen fällt eine neue Figur, dem andern eine neue Situation ein, welche dem ursprünglichen Plan noch mangelte; die Funken sprühen nur so, wenn die Rappiere der beiden Fechter aufeinander treffen. Schließlich haben sie in ein paar geistreich verplauderten Stunden etwas Besseres zusammengebracht, als jeder von ihnen einsam und schweigend erdacht haben würde. Dem so verschieden gearteten Temperament der Deutschen wird die Compagnie-Arbeit selten zusagen; bei uns entsteht die Flamme seltener aus der Reibung der Geister, als aus dem ureigenen poetischen Feuerherd des einzelnen. Legouvé unterstützt sein Plaidoyer durch eine vielsagende Thatsache! Man streiche im Geiste aus dem französischen Repertoire der letzten sechzig Jahre die Mitarbeiterschaft, und es verschwinden sofort die meisten Stücke von Scribe; fast sämmt-

Digitized by Google

liche Comödien von Bayard, Mellesville, Dumanoir, Dennery; das ganze Theater von Labiche, das ganze von Gondinet, das ganze von Duvert und Lausanne, das ganze von Meilhac und Halévy. Es verschwinden drei Meisterwerke im französischen Lustspiel: Mademoiselle de Seiglières, Le gendre de Mr. Poirier, Mademoiselle de Belle-Isle, sowie die berühmten Sensationsstücke: La tour de Nesle und Richard Darlington. Gewiß ist eine Kunstform nicht zu verachten, der wir solche Werke verdanken und welche dem französischen Theater ganz Europa erobert hat — ganz abgesehen davon, daß eine Menge glänzender, aber unvollkommener Talente, die vereinzelt wahrscheinlich unfruchtbar geblieben wären, sich durch die Association über sich selbst erhoben und die nagelneue arithmetische Wahrheit entdeckt hat: Eins und Eins macht Drei.

Der Mitarbeiterschaft hat Legouvé drei seiner besten Freunde zu verdanken: Scribe, Labiche und Prosper Goubaux. Von letzterem entwirft er ein unendlich anziehendes Bild. Goubaux, eine originelle, reiche und mächtige Natur, war Theaterdichter und Erzieher. Als Theaterdichter gehörte er zu der seltenen Race der Erfinder, der „créateurs", als Pädagog zu den Wohlthätern Frankreichs, das ihm eine neue Form der öffentlichen Erziehung dankt. Seine pädagogische Schöpfung trägt nicht seinen Namen und sein Theater ein Pseudonym (Dinaux). So ist Goubaux mit dem vollen Anspruche auf zweifache Berühmtheit unbekannt geblieben. Einmal bei Tische behauptete ein Klassiker, eine Bühnenhandlung dürfe nicht mehr als 24 Stunden umfassen; ein Stück, das den Zeitraum eines Jahres behandelt, vermöchte kein Interesse zu erregen. Aus Widerspruch wettete Goubaux, ein Drama zu schreiben, das dreißig Jahre umspannen und nur desto interessanter sein sollte. „Dreißig Jahre aus dem Leben eines Spielers" — das

Digitized by Google

populärste Stück jener Epoche! Er machte alles nur gelegentlich; wenn er ein Talent eben brauchte, hatte er's. Das Neue in seinem Erziehungsinstitut (der „Institution Saint-Victor") bestand darin, daß französische Geschichte, Sprache und Litteratur gelehrt wurde anstatt griechischer und lateinischer. Die größten Hindernisse wurden dieser Neuerung in den Weg geworfen: „Ein französisches Collegium in Frankreich — niemals!" rief der Unterrichtsminister Villemain. Nach Goubaux' Tod drängte Legouvé — ein Vorbild werkthätig dankbarer Freundschaft — unablässig den Pariser Magistrat und die Regierung, dem von Goubaux gegründeten Institute auch dessen Namen zu geben. Trotz der Zusage des Ministers Thiers ist seine Bitte bis heute unerfüllt geblieben.

Um uns die Entstehung eines Compagnie-Dramas recht augenscheinlich zu machen, führt uns Legouvé mitten in die Action. Seine Frau erzählt einmal beim Frühstück von ihren ehemaligen Pensionats-Freundinnen und erwähnt des merkwürdigen Charakters und Schicksals einer derselben, Namens Clelia. Die Geschichte steigt Legouvé dergestalt zu Kopf, daß er gleich in sein Arbeitszimmer eilt und den Plan zu einem Drama entwirft, auch beinahe den ersten Act niederschreibt. Abends kommt Goubaux und läßt sich den Plan erzählen. „Teufel! Darin steckt ja ein fünfactiges Drama!" Nun entspinnt sich eine lebhafte Discussion über die Gliederung der Handlung, ihre Steigerung und Katastrophe. Goubaux nimmt einen achttägigen Urlaub, giebt vor, zu verreisen, und quartiert sich in Legouvés Wohnung ein. Wie Schulbuben schreiben die beiden einander gegenüber an demselben großen Tisch. Nur das Mittagsmahl und ein bischen Musik am Abend unterbricht ihre Arbeit. Nach dem festgestellten Plan beginnen sie, jeder für sich, mit der ersten Scene; nach zehn Tagen sind beide mit den zwei ersten Acten fertig. Diese werden zuerst blos Ma-

Digitized by Google

dame Legouvé vorgelesen, welche eine bestimmte Scene bald bei Goubaux, bald bei ihrem Manne gelungener findet. Man discutirt, bessert, einigt sich. Mit dem fertigen Stück eilen die Freunde zu Eugène Sue. Er installirt sich gleich vor seiner Staffelei, indem er versichert, niemals besser zuzuhören, als wenn er zugleich male. Sue findet die drei ersten Acte vortrefflich, die beiden letzten verfehlt. Jetzt geht es neuerdings an ein Debattiren, Abändern, Suchen. Schließlich hilft ein dritter Mitarbeiter unerwartet aus der Klemme: der Zufall, der so oft eine große Rolle spielt in theatralischen Entwürfen. Ein vergilbter alter Brief, den Legouvé zufällig unter seinen Papieren aufgewühlt, ruft ihm die merkwürdige Katastrophe eines verstorbenen Freundes ins Gedächtniß und liefert den lange vergeblich gesuchten Abschluß des Dramas. Das Stück selbst führt den Titel „Louise de Lignerolles". Es ist in Deutschland kaum bekannt geworden und für unsere Leser von keiner Wichtigkeit. Allein die Aufführung desselben im Théâtre Français (1838) veranlaßt den Autor zu allerlei treffenden Bemerkungen über das damalige Theaterwesen, die mir von allgemeinem Interesse scheinen.

Legouvé findet, daß das französische Theater sich seither in vielen Stücken auffallend verändert habe, und nicht überall zum Vortheil der Gegenwart. Heute scenirt man besser, costümirt richtiger, man versteht Salonscenen lebendiger darzustellen und trachtet nach größerer Wahrheit im Ausdruck. Aber — klagt Legouvé — was ist aus der Diction geworden, aus der Eleganz der Bewegungen, aus der Vornehmheit der Sprache, worin das Théâtre Français einst als Muster der besten Gesellschaft gegolten? In „Louise de Lignerolles" wurden die Hauptrollen, das Liebespaar, von Mlle. Mars und Mr. Firmin gespielt; beide zählen zusammen nicht weniger als 125 Jahre. Und doch versichert Legouvé, er habe nie wieder

Digitized by Google

so junge Darsteller gefunden — wenn Jugend gleichbedeutend ist mit Feuer, Ueberzeugung, Leidenschaft. Welch' klangvolle, herzbewegende Stimmen hatten sie beide! Was für wunderbare Augen, deren Licht in einer Secunde den ganzen Saal beherrschte und erleuchtete! Firmin war berühmt in den Liebeserklärungen. Kein zweiter Schauspieler warf sich mit solcher Leidenschaft vor einer Frau auf die Knie. Heute kniet man nicht mehr. Legouvé war vielleicht der letzte Autor, der sich erlaubt hat, den Fußfall (in einem Lustspiel „Par droit de conquête") anzubringen. Bressant machte das voll Grazie und Feuer in der Liebesscene mit Madeleine Brohant. Als einige Jahre später der Schauspieler Fèbvre die Rolle übernahm, erklärte er, es sei ihm unmöglich, dem Beispiel Bressants zu folgen; er könne das nicht machen; es komme ihm lächerlich vor. Und er hatte recht. Der Geschmack wechselt. Sich vor einer Frau auf die Knie zu werfen, ihr die Hand zu küssen, datirt aus einer früheren Epoche respectvoller Galanterie. Man versuche es heute in einem neuen Stück, eine solche Liebeserklärung auf die Bühne zu bringen, und das Publikum wird lachen, ja die angebetete junge Frau obendrein. Heute muß der Liebhaber, um zu reussiren, allerhand Neckerei, Aufreizung, ja ein bischen Brutalität anwenden. Würde man von Firmin eine solche Scene verlangt haben, er hätte wie Fèbvre geantwortet: Das kann ich nicht machen.

Den Schauspieler Joanny, der sich gleichfalls in dem Drama von Legouvé hervorthat, nennt letzterer einen sonderbaren Künstler. Für's erste wußte er immer seine Rolle vollkommen auswendig, wenn er zur ersten Probe erschien. Heute behaupten gefeierte Schauspieler, man könne seine Rolle nur auf der Bühne selbst lernen. Vielleicht haben beide recht, je nach Verschiedenheit der Schule und der Epoche. Einst, da die Diction den vornehmsten Rang einnahm, war Joannys

Digitized by Google

Methode besser. Heute, wo das Wort sich mit der Geberde verquickt, modificirt der Platz, den man auf der Bühne einnimmt, sehr wesentlich den Accent der Phrase. Eine Rolle wird jetzt nicht blos gespielt, sie wird gegangen, ja gelaufen. In dem (zur Weltausstellungs-Saison 1878 so oft gegebenen) Lustspiel „Les Bourgeois de Pontarcy" von Sardou sah man Mr. Berton und Mlle. Bartet die zärtlichsten Reden wechseln, während sie die ganze Scene hindurch sich um die Möbel herumbewegten. Dergleichen Rollen lernt man allerdings am besten, indem man sie spielt. Eine zweite Originalität dieses Joanny bestand darin, stets zur bestimmten Minute zur Probe einzutreffen. Was würde er heute zu der Unpünktlichkeit sagen, welche im Théâtre Français herrschend geworden? Besonders jüngere Schauspieler, die Damen vor allem, setzen einen Ehrenpunkt darein, auf sich warten zu lassen. Abermals ein Zeichen der Zeit. Die Ideen der Disciplin, der allgemeinen Regel sind nicht mehr Mode. Es giebt keine Milchstraße mehr im Reiche der Kunst; jeder einzelne will ein Stern für sich sein, der seine eigene Bahn beschreibt und um welchen womöglich die übrigen Sterne kreisen.

Und die gefeierte Mars, war sie hübsch? Außer dem Theater gewiß nicht. Auf der Scene aber war sie mehr als hübsch, sie war bezaubernd. So bezaubernd, daß Scribe der damals 45jährigen Frau (als Valerie) den Ausruf: „Bin ich nicht hübsch?" in den Mund legen konnte und das Publikum ihr durch allgemeinen Applaus antwortete. Auch diese Bravos gehören in eine frühere Epoche; man würde heute diesen Effect nicht wagen, nicht einmal mit einer jungen Schauspielerin. Dazu gehörte das galante Publikum von 1824. Durch den optischen Zauber des Theaters ist die Mars fünfzig Jahre lang auf der Bühne ein Muster von Jugend geblieben. Heftig wehrte sie sich gegen jede ältere Rolle; nicht aus Eitelkeit, wie

Digitized by Google

sie sagte, sondern weil sie nur dann sie selbst war, wenn sie sich jung fühlte. Scribe hatte ihr die höchst dankbare Rolle einer liebenswürdigen Großmutter zugedacht, die trotz ihrer weißen Haare das Herz eines jungen Mannes erobert, um es — ihrer Enkelin zu cediren. „Sprechen Sie mir nicht von Ihrer Sechzigerin," eiferte die Mars. „Erstens, wenn ich einen jungen Mann eroberte, würde ich ihn nicht hergeben. Außerdem hätte ich als Großmutter das Aussehen einer Ur-Ur-Großmutter." Sie hatte recht; sie konnte ebensowenig eine Großmutter-Rolle ausführen, wie ein Tenor eine Baßpartie. Unglücklicherweise wollte die arme Frau die jugendlichen Rollen nicht blos auf der Bühne beibehalten. Sie litt unter den heftigsten Zerwürfnissen mit einem der elegantesten jungen Männer von Paris, der ihre Liebe theilte — aber zu sehr ungleichen Theilen. Ganz einzig in ihrem Talent und ebensosehr in ihrer außerordentlichen Gewissenhaftigkeit als Künstlerin, konnte sie im Verkehr mitunter recht stachlich sein. Eines Abends sprach sie mit Legouvé hinter den Couliſſen und erging sich in Klagen über den Director. Sie war wüthend; Gesicht, Körper, Stimme — alles in Flammen! Plötzlich ändert sich ihre Miene: die zornigen Worte bleiben dieselben, aber der Blick, der Ton sänftigen sich, das Lächeln erblüht auf diesem von Beleidigungen überquellenden Mund; bei der letzten Phrase hatte sie die Sprache einer Furie und das Antlitz eines Engels. Was war geschehen? Während des Sprechens hatte sie die Reden der Mitspielenden gehört und wahrgenommen, daß ihr Auftritt bevorstehe. Und da sie sanft und liebenswürdig auftreten sollte, hatte sie, mitten im Zorn, sich dazu vorbereitet und die Physiognomie gewechselt, wie man ein Theatercostüm wechselt. Nach der fünfundzwanzigsten Aufführung der „Louise von Lignerolles" nahm die Mars einen vierwöchentlichen Urlaub und sollte am 1. October wieder auf-

Digitized by Google

treten. Allein sie blieb volle sechs Monate aus und war erst achtzehn Monate später zu bewegen, jene Glanzrolle noch zwei- oder dreimal zu spielen. Ein Wort löst dieses Räthsel. Die Rachel hatte im Monat September debütirt. Der Glanz dieses neuen Sterns ängstigte die Mars; sie zog sich ins Dunkel, um nicht verdunkelt zu werden. Nur in einer ganz neuen Rolle wollte sie noch einmal erscheinen, Triumph gegen Triumph auszuspielen. Diese Rolle war Mademoiselle de Belle-Isle. Was das Théâtre Français seither an jungen und reizenden Künstlerinnen besaß, ist in dieser jungen Mädchenrolle aufgetreten; keine einzige hat darin die 64jährige Mars erreicht.

„Adrienne Lecouvreur", das auch in Deutschland noch immer beliebte Schauspiel, war von Legouvé gemeinschaftlich mit Scribe verfaßt. Scribe, der eine Rolle für die Rachel schreiben sollte, war in größter Verlegenheit, einen passenden Stoff für sie zu finden, und verzweifelte fast daran, seine bescheidene Prosa dem nur an Corneille und Racine gewöhnten Mund der Tragödin anzupassen. Legouvé schlug ihm als Sujet die Adrienne Lecouvreur vor. Scribe springt entzückt vom Stuhl auf und umarmt seinen jungen Freund mit dem Ausruf: „Hundert Aufführungen, jede zu 6000 Francs!" — „Glauben Sie?" „Ich glaube es nicht, ich bin dessen gewiß! Sie haben das einzige Mittel gefunden, die Rachel Prosa sprechen zu machen." Die beiden arbeiten eifrig an dem Stück, sind damit zufrieden, und Scribe liest es am 6. October 1848 den Schauspielern des Théâtre Français vor. Es wird einstimmig — abgelehnt. Die Rachel weigerte sich entschieden, die Rolle zu übernehmen. Niemals könne sie, die Tochter Corneilles und Racines, das Pathenkind Scribes werden, niemals werde Phädra und Andromache diese Canaille darstellen! Wie es kam, daß sechs Monate später „Adrienne Lecouvreur"

Digitized by Google

dennoch im Théâtre Français gespielt und eine Lieblingsrolle der Rachel wurde? Legouvé hat das Wunder vollbracht, indem er ihr die Rolle ganz in ihrem Geiste vorlas, das Große, Heroische im Charakter der Adrienne hervorhebend. Sie war entzückt, ergriffen, bezwungen. Der Vorleser hatte den Dichter gerettet. Täglich studirte nun Legouvé durch mehrere Stunden die Rolle mit der Rachel. Nicht genug kann er ihre Auffassungsgabe, ihr Talent der Assimilirung, ihren unermüdlichen Fleiß rühmen. Nicht die geringste Künstler-Eitelkeit, nicht die kleinste Laune eines enfant gâté. Sie war vollständig in der Kunst und nur für die Kunst. Später übernahm sie auch die Rolle der Mars in „Louise Lignerolles", und da triumphirte nicht blos ihr Talent, sondern auch ihre Toilette. Das Theater hatte ihr — mit einem wahren Schmerzensgeheul — vier Toiletten bezahlt, alle zusammen mit 1500 Francs. Man geberdete sich, als wäre das Theater ruinirt. Heute dürften diese Toiletten 6000 Francs kosten; man würde sie zahlen, ohne ein Wort zu verlieren, und man thäte recht daran.

Die Rachel war ein gar wunderliches, widerspruchsvolles Geschöpf. Die zärtlichste Schwester, die opferwilligste Mutter, vergöttert von ihren Angehörigen und ihren Untergebenen, bis zum letzten Theater-Arbeiter herab. Aber veränderlich bis zur Unkenntlichkeit. Es ward ihr nur wohl in den grellsten Gegensätzen. Eines Abends trat Legouvé in ihre Theater-Garderobe, als sie gerade im Costüm der Virginia einen ausgelassenen Cancan tanzte. „Aber, Mademoiselle Rachel!" ruft er entsetzt, „nicht in diesem Costüme! Das ist ja abscheulich!" — „Gerade weil es abscheulich ist, ist es reizend, Sie Einfaltspinsel!" antwortete sie lachend. „Wissen Sie, mein Freund, ich bin im Grunde doch eine kleine Seiltänzerin." Das war richtig und auch wieder nicht. Sie war eine Seiltänzerin, und sie war auch eine Virginia. Tragödin durch ihr Gesicht, ihre Stimme,

Digitized by Google

ihren Gang, ihren Verstand, war die Rachel im Grund ihrer Seele Comödiantin. Einmal, nach einer aristokratischen Soirée, wo sie sich ganz als große Dame aufspielte, fühlte sie das Bedürfniß, sich zu „entherzogen" und überließ sich vor einigen Freunden den frivolsten Pantomimen. Es nistete ein kleiner, spöttischer, frecher Kobold in ihr, welcher jeden Augenblick, auch in dem ernsthaftesten, unversehens auftauchte. Sie konnte manchmal ihren intimen Freunden die schmerzlichsten Bekenntnisse machen, die bittersten Klagen über ihre Fehler und Verirrungen ausstoßen, mit zitternder Stimme und thränenschweren Augen — um dann plötzlich den tief Ergriffenen lachend zuzurufen: „Nun, habe ich nicht gut gespielt?"

Ueber das Leben und die Thätigkeit Eugène Scribes erhalten wir manche neue charakteristische Mittheilung. Die Schärfe seines Theaterblickes, die Schnelligkeit seiner Auffassung und Ausführung schildert Legouvé als erstaunlich. Kaum hatte man Scribe ein Sujet vorgeschlagen, so begann er auch schon die genaue Aufeinanderfolge der Scenen zu numeriren. Die beiden wichtigsten Eigenschaften eines dramatischen Dichters: die Erfindung und die Einbildungskraft — Fähigkeiten, die einander unterstützen, aber keineswegs immer vereint oder ebenbürtig vorkommen — Scribe besaß sie in gleichmäßig hohem Grade. Die Erfindung schafft, die Einbildungskraft führt aus. Ebenso bewunderungswürdig war seine Fähigkeit, augenblicklich etwas umzugestalten, zurechtzurücken. Eines Tages consultirte ihn ein College über ein fünfactiges Drama sehr düstern Inhalts. „Nun Ihre Meinung?" fragt der Autor nach dem ersten Acte. „Lesen Sie weiter!" Es geschieht, und je weiter die Lectüre vorschreitet, desto trauriger wird die Handlung und desto heiterer das Gesicht Scribes. Ein wenig betroffen über diesen unerwarteten Eindruck, stottert der Dichter und verwirrt sich, bis endlich Scribe mit dem Ausrufe: „Das ist ja zum

Digitized by Google

Todtlachen!“ herausplatzt. „Genug, genug!“ ruft der gekränkte Autor, „ich sehe ja, daß mein Stück schlecht ist!“ — „Wie, schlecht? Sagen Sie doch ausgezeichnet, köstlich! Es hat Effecte von unwiderstehlicher Komik. Wie amüsant denke ich mir Arnal in der Hauptrolle!“ Bei dem Namen des Komikers Arnal bäumt sich der Tragödiendichter entrüstet; er denkt, Scribe habe gar nicht zugehört. Aber Scribe hatte das Stück nicht blos gehört, er hatte es während des Hörens gleich umgearbeitet, und am Ende der Vorlesung war aus dem schwerfälligen, finstern fünfactigen Drama ein reizendes einactiges Lustspiel geworden: „La Chanoinesse“.

Die namentlich im Lustspiel ganz moderne Kunst der Mise-en-scène verdanken wir Scribe. Ehedem schrieb der Autor zwar auf sein Manuscript: „Die Scene spielt in einem Salon“, aber nichts geschah da, wie in einem Salon. Fürs erste: man setzte sich nicht nieder. Die Künstler des Théâtre Français recitirten ihre Reden stehend, einer neben dem andern, vor dem Souffleurkasten. Scribe hat zuerst die ganze Lebendigkeit des wirklichen Verkehrs auf die Bühne geworfen. Die Natur seines Talents zwang ihn dazu. Seine leicht und rasch hinfließenden Lustspiele mit ihren vielen unerwarteten Zwischenfällen vertrugen nicht die steife Gemessenheit des früheren Theaters. Die Scenirung war, nach Scribes Ausspruch, eine zweite Schöpfung, gleichsam ein neues, dem ersten hinzugefügtes Stück. Man mußte den Mann auf der Bühne gesehen haben, wie er, stets die Brille auf die Stirne zurückgeschoben, unermüdlich alle Rollen nacheinander vorspielte, heute große Opernfinales wie zum Sturmlauf anführte, morgen die graziöse Bewegung einer Lustspiel-Conversation lenkte. Wenn Scribe der Begründer der modernen Scenirung heißen darf, so fehlten ihm doch gänzlich zwei wichtige Elemente dieser Kunst. Er verstand sich weder auf Costüme noch auf Decorationen.

Digitized by Google

Wie seltsam! Seine Phantasie, zugleich vagabundirend und häuslich, spazierte in allen Ländern der Welt umher und blieb doch immer in Paris. An die Spitze seiner Opern-Librettos setzte er: Die Handlung spielt in Madrid; die Handlung spielt in Peking; in Wahrheit spielte sie jederzeit in Frankreich. Wenn er das Wort „eine Küche", „ein Wirthshaus", „ein Palast" niederschrieb, sah er stets dieselbe Küche, dasselbe Wirthshaus, denselben Palast. Die Personen behängte er in seinen Gedanken mit Gott weiß welchen Kleidern und Lappen, welche nicht die mindeste Beziehung zu dem Lande hatten. Er machte sie sprechen, handeln, aber sie zu kleiden, zu logiren, das kümmerte ihn nicht. Die malerische Seite der Dinge entging ihm, sowie die charakteristische Seite der Personen. Dieser Mangel ist kein blos äußerlicher: Scribe fehlte die Empfindung für Individualität. Zum Glücke hatte er in dem Director Perrin einen unschätzbaren Mitarbeiter gefunden, der gerade für Decorationen und Costüme den feinsten Instinct besaß.

Wir haben hier die umfangreichen Memoiren Legouvés nur zum kleinsten Theile und recht flüchtig gestreift. Bieten sie doch zur französischen Theater-, Musik- und Litteratur-Geschichte der letzten sechzig Jahre eine Fülle werthvollster Beiträge, die sich in eine große Galerie bedeutender Porträts einfügen. Legouvé selbst lernen wir darin als einen charaktervollen, liebenswerthen Mann kennen, der mit echten Vorzügen des Geistes und Herzens auch noch das schöne Talent eines glücklichen Alters verbindet. Er giebt das Recept dazu am Ende des Buches in einem Vers, den er „zu seinem eigenen Gebrauch" gemacht hat, der aber auch jedem andern Lebenslauf zum Vortheil gedeihen wird:

Veux-tu savoir vieillir? Compte dans ta vieillesse,
Non ce qu'elle te prend, mais ce qu'elle te laisse.

Digitized by Google

Digitized by Google

XIII.

Reiſebriefe aus Skandinavien.

(1888.)

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Kopenhagen.

Die Ausstellung in Kopenhagen, der wir lieber nachrühmen, daß sie eine glänzende skandinavische Exposition, als ihr nachtragen, daß sie eine gar mangelhafte Weltausstellung war — sie hat ihre Eröffnung mit einem glücklich ersonnenen Musikfeste gefeiert. In einer Serie von sechs Concerten, von welchen die Hälfte den großen Orchester- und Chorwerken, die andere der Kammer- und Lieder-Composition gehörte, ward dem Publikum ein Bild des musikalischen Schaffens in den drei skandinavischen Königreichen aufgerollt. Das Beste, was dänische, schwedische und norwegische Componisten der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit hervorgebracht, erklang hier vor festlich geschmückten und festlich gestimmten Zuhörern, in Aufführungen, denen sorgfältige Vorbereitung und glückliches Gelingen allgemein nachgerühmt werden. Ich selbst kam leider zu spät zu diesem Musikfest; doch bot mir schon das in stattlicher Broschüre erschienene Programm dankenswerthe Belehrung und einen erfreulichen Beweis von den Fortschritten der Musik in Skandinavien. Ist es doch erst ein Halbjahrhundert her, daß das in National-Liedern hin und wider fluthende angeborene Musiktalent des Volkes sich zu eigentlichen Kunstgebilden kri-

Digitized by Google

stallisirt und nordische Tonkunst sich auf eigene Füße gestellt hat. Man weiß, daß noch zu Ende des vorigen und anfangs dieses Jahrhunderts ausländische, meistens deutsche Tonkünstler es waren, die, nach den skandinavischen Hauptstädten berufen, dort Musik lehrten und schufen, wie Friedrich Kuhlau, Adolph Scheibe, P. A. Schulz, kurze Zeit auch Gluck, in Kopenhagen; Abbé Vogler und Naumann in Stockholm; von dem einflußreichen Aufenthalte italienischer Sänger und Operncomponisten (Sarti, Siboni ꝛc.) gar nicht zu sprechen.

Die beiden in Dänemark hochgeehrten älteren Meister: Weyse und P. E. Hartmann (der Lehrer Gades) sind dem deutschen Publikum so gut wie unbekannt geblieben. Der erste nordische Componist, der über sein Vaterland hinaus gedrungen und zu einem Ehrenplatz im europäischen Concertprogramm gelangt ist, war Niels Gade. Und das gleich mit seinen allerersten Werken, der „Ossian-Ouvertüre" und der ebenso berühmten ersten Symphonie. „Wir haben hier einen ganz neuen Künstlercharakter vor uns," schrieb damals Robert Schumann; „in Gades Musik zeigt sich zum ersten Male ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter." Gade selbst bezeichnet seinen Schwiegervater, den oben erwähnten P. E. Hartmann, als den ersten, der die skandinavische Volksweise für größere Kunstformen erobert und verwerthet habe. Hartmann hat in zahlreichen Werken vor allem sein Vaterland, dessen Sagen und Dichtungen verherrlicht: die Tragödien Oehlenschlägers mit Chören, Märschen, Ouvertüren geschmückt, „Erlkönigs Töchter" als Oper behandelt, den Heimgang Thorwaldsens in einer Trauer-Cantate beklagt, den Empfindungen seines Volkes in Liedern Ausdruck gegeben. Nur zu kurzer herzlicher Begrüßung war mir der dänische Altmeister erschienen: ein feingeschnittener Kopf, aus dem ein Paar wohlwollende, sinnige Augen das unverkümmerte Geistes- und Gemüthsleben

Digitized by Google

des dreiundachtzigjährigen Greises verkünden. Gade hat über die fremdartig skandinavische Färbung, die in seinem ersten Werke bezauberte, niemals die ewigen Schönheitsgesetze der Kunst vergessen und in späteren Tonstücken, vor allem in seiner reizenden B-dur-Symphonie, gezeigt, daß seine Gestaltungskraft des Local-Colorits auch entbehren könne. In neuester Zeit scheinen talentvolle Nordländer den scharfen exotischen Reiz dieser Localfarbe fast zur Hauptsache zu machen, so daß Gade nicht ohne Grund befürchtet, es werde in der norwegischen Musik bald mehr Nordlicht als Musik zu finden sein. Immerhin haben Gades Landsleute die deutsche Herkunft und Bildung ihrer Musik niemals vergessen, noch verleugnet; sie gehen im exclusiven National-Bewußtsein keineswegs so weit, wie das junge Rußland, das mit so trauriger Vorliebe seinen Zauber im ungelöst Häßlichen sucht.

Ist Hartmann der Nestor der dänischen Tonkunst, so ist Gade heute noch der Mittelpunkt und oberste Wille derselben. Er dirigirt die großen Concerte und leitet, selber lehrend, das Conservatorium in Kopenhagen. Letzteres ist leider unvollständig, indem es neben den theoretischen Fächern nur Gesang, Orgel, Clavier und Streichinstrumente pflegt, die Blasinstrumente hingegen dem Privatunterricht überläßt. In diesem beschränkten Umfange wird es aber nach mustergiltig rationellen Grundsätzen und ohne jede finanzielle Nebenabsicht geleitet. Die Zahl der Schüler ist auf 40 bis höchstens 45 beschränkt, welche somit alle einen gründlichen, individualisirten Unterricht erhalten, im Gegensatze zu dem Massen- und Dampfbetrieb anderer Conservatorien. Der Verkehr mit Niels Gade gehört zu den werthvollsten und anmuthigsten Erlebnissen meiner Reise. Er ist ein Jüngling von 72 Jahren. Wüßte man nicht sein Geburtsjahr aus dem Musik-Lexikon, nie würde man es herauslesen aus dieser rosig frischen Gesichtsfarbe, aus dem Feuer

Digitized by Google

dieser blauen Augen, aus der kraftvollen Beweglichkeit des gedrungenen Körpers. Wie leicht eilt er treppauf treppab im Thorwaldsen-Museum, uns die schönsten Statuen eifrig erklärend; wie rasch weiß er beim Herausgehen einem voreiligen Omnibus nachzulaufen, um uns Plätze darin zu sichern! Mit derselben Jugendfrische und Liebenswürdigkeit macht er uns am folgenden Tage den Cicerone in dem weitläufigen, von historischen Kleinoden strotzenden Schloß Fredricksborg und führt uns von da durch den üppigsten Buchenwald nach seiner Sommerwohnung in Fredensborg. Die Fahrt mahnte mich an ein Wort Schumanns, der von Gades zweiter Symphonie sagte, „man denke dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks". Ja, wer müßte nicht im vergnügten Zusammensein mit Gade immer wieder an Schumann denken, an Schumann und Mendelssohn, welche den jungen Dänen so glänzend in die Oeffentlichkeit eingeführt, ihn musikalisch getauft und confirmirt haben! Man glaubt noch immer ihre Hände segnend über diesem grauen Haupte zu gewahren. Und lebhaft können wir uns das Aufsehen vorstellen, welches der bildhübsche junge Gade „mit dem Mozart-Kopf und dem wie in Stein gehauenen Haupthaar" bei seinem Eintritte in die Leipziger Kreise erregte, und die herzliche Sympathie, die ihn überall sofort umfing. Sie hat den edlen Künstler, den herzenswarmen, geistvollen Menschen nie wieder verlassen.

Nach Gade hat keiner der jüngeren dänischen Componisten es zu Wirkung und Bürgerrecht im Auslande gebracht; doch sind im Lande selbst die Lieder von P. Heise, die Instrumentalwerke von V. E. Benedix, Winding, Emil Hartmann (Sohn) und Axel Hammerik geschätzt. Ein Bruder des letzteren ist der geist- und kenntnißreiche Musik-Kritiker Angul Hammerik in Kopenhagen, dessen gerühmten Abhandlungen über dänische Musikgeschichte nichts fehlt, als —

Digitized by Google

eine deutsche Uebersetzung. Der aus Dänemark stammende, aber in Stockholm ansässige Componist Sigfried Saloman gehört einer älteren Generation an; in Deutschland hat ihn seine Oper „Das Diamantkreuz" vortheilhaft bekannt gemacht. Auch die jetzt lebenden schwedischen Componisten sind außerhalb ihrer Heimat wenig bekannt und noch weniger cultivirt, obgleich eine Oper von Ivar Hallström („Der Bergkönig") nicht ohne Beifall in München und ein Musikdrama von Andreas Hallén („Harald der Wiking") nicht ohne Grausen in Leipzig gehört worden ist. Die aufrichtigsten Erfolge wurden den verstorbenen Liedercomponisten Lindblad und Södermann, deren volksthümliche Melodien durch Jenny Lind und das schwedische Damen-Quartett weit über das Meer gedrungen sind.

Sowohl Dänemark als Schweden wird in bedeutendem schöpferischen Nachwuchs entschieden überragt von Norwegen, dem Vaterlande Edvard Griegs und Johann Svendsens. Ihnen war mit reizenden, einfach-naiven Liedern H. Kjerulf († 1868) glücklich vorangeschritten. Wien ist in der Kenntniß dieser Tondichter hinter anderen Hauptstädten sehr zurückgeblieben. Von Grieg haben nur unsere Solo-Pianisten Notiz genommen, ausnahmsweise einmal ein Quartettverein; von Svendsen ist meines Wissens nur sein Octett, Op. 3, bekannt geworden. Warum bringen nicht unsere Gesellschafts- und Philharmonie-Concerte einmal das Clavier- oder das Violin-Concert von Grieg? Warum zieht Hofcapellmeister Richter es vor, uns „skandinavische Symphonien" von einem Engländer vorzuführen, anstatt einer echten skandinavischen Symphonie oder einer Rhapsodie von Svendsen? Das sind zwei originelle Talente, die man kritisiren, aber nicht mehr ignoriren darf. Grieg, meistens in Christiania oder in seiner Vaterstadt Bergen zu Hause, sprach ich flüchtig in

Digitized by Google

Stockholm. Ein kleiner, unansehnlicher Mann mit blassem Gesichte und nervös blickenden grauen Augen. Svendsens persönliche Bekanntschaft ward mir leider durch seine Abreise nach London vereitelt, wohin ihn die philharmonische Gesellschaft zur Aufführung seiner Orchesterwerke berufen hatte. Den Concert-Instituten und Concertbesuchern Englands ist nachzurühmen, daß sie von jeher die Bekanntschaft der bedeutendsten fremden Componisten sich angelegen sein ließen. Seit Weber, Spohr und Mendelssohn haben die namhaftesten Tonsetzer Deutschlands solche Einladungen nach London erhalten; in den letzten zwei Jahren überdies Gounod, Saint-Saëns, Dvořak, jetzt Svendsen. Das ist wohlgethan und wäre ein heilsames Beispiel für andere Großstädte.

Das große Musikfest war mir versagt geblieben, nicht aber all und jede Musik in Kopenhagen. In dem großen Tivoli-Garten, der jetzt die Ausstellung so freundlich einrahmt, drängt sich allabendlich ein vergnügtes Publikum zu den von Herrn Balduin Dahl tüchtig geleiteten Orchester-Productionen. Die erste Nummer des Programms gehörte Friedrich Kuhlau, demselben alten Kuhlau, welchem Beethoven den Canon „Sei kuhl, nicht lau!“ ins Stammbuch geschrieben hat. Obwohl ein geborener Lüneburger, wird Kuhlau, der nach langjähriger Thätigkeit in Kopenhagen daselbst (1832) als dänischer Hofcomponist gestorben ist, doch zu den National-Componisten gerechnet, und seine in Deutschland längst vergessenen Werke sind in Dänemark heute noch populär. Vor allem seine Ouvertüre zu „Elverhoye“ (Elfenhügel), dem berühmtesten National-Schauspiel der Dänen; sie schließt effectvoll mit demselben Volkslied „Held Christian stand am hohen Mast“, welches wir dreißig Jahre später in Meyerbeers Struensee-Ouvertüre wiederfinden. Während der täglichen Orchester-Productionen im Tivoli wird nicht gegessen, noch getrunken, noch geschwätzt;

Digitized by Google

das Publikum lauscht mit einer musterhaften Andacht und Theilnahme. In einem benachbarten Pavillon spielt gleichzeitig der jüngere Lumbye die populären Tanzweisen seines Vaters; man nennt sie die „beiden Strauß von Kopenhagen". Noch ein drittes Orchester musicirt in einem entfernteren Pavillon, und kleine Marionetten-Theater, Schaubuden, Kramladen, Restaurationen blinken dazwischen in dem hellerleuchteten Park. Ueberall wimmelt es von fröhlichen Menschen bis über Mitternacht hinaus, und doch herrscht allenthalben Ruhe und Anstand; kein ausgelassener Ruf, keine rohe Geberde durchbricht die harmonischen Linien dieses Nachtlebens. „In ganz Skandinavien giebt es keinen Pöbel," hörten wir oft rühmen — ein schwerwiegendes Wort, und so weit ich beobachten konnte, ein wahres.

Eine dänische Oper bekam ich nicht zu hören, wohl aber im „Volkstheater" eine russische. Meine Begierde, die russischen Opernsänger und Rubinsteins „Dämon" kennen zu lernen, war beinahe so groß, wie die nachfolgende Enttäuschung. Ein unerfahrener Impresario hatte diese Sängergesellschaft ebenso wahllos als zahlreich überallher aus der Provinz zusammengelesen. Er führte ein zahlreiches Chorpersonal, fünf Tenoristen, vier Primadonnen und, wenn ich nicht irre, drei Capellmeister mit sich: alles zusammen ein ungenügendes und schlotteriges Ensemble. Mit Ausnahme des sympathischen jungen Baritons Tartakow, welcher den Dämon sang, besaß niemand eine mehr als dilettantische Gesangsschulung, weder der pompöse Heldentenor mit der phlegmatischen Fettstimme, noch die distonirende, tremolirende Primadonna, noch der tiefe Bassist mit dem Organ und dem Gebahren eines hungrigen Lämmergeiers. Es hieß zwar, daß die Oper gewöhnlich mit besserer Besetzung gegeben werde; ich kann nur über den selbsterlebten bösen „Dämon" vom 14. Juni berichten. Von Rubinsteins Oper vermochte so ungenügende Ausführung gewiß kein

Digitized by Google

richtiges Bild zu geben. Allein, selbst durch diesen verdunkelnden Schleier hindurch glaubte ich deutlich zu erkennen, daß zwei in Rubinsteinscher Opernmusik stark vordrängende Elemente auch hier das Wort führen: Rohheit und Monotonie. Die Rohheit ließ sich noch eher ertragen, denn ihr gehören im „Dämon" die specifisch national-russischen Musikstücke, welchen doch ein exotischer Reiz anhaftet. Die Monotonie hingegen, die in den langen Dialogen und Monologen herrscht, drückt uns unbarmherzig nieder. Das Beste sind einige national gefärbte, lyrische Oasen, die — mit der Handlung wenig zusammenhängend — sich aus dem zähen dramatischen Lehm herausarbeiten. Im letzten Act soll ein sehr wirksames Duett stehen zwischen den beiden uns gleich unverständlichen Hauptpersonen: dem Dämon und seiner Geliebten Tamara. Außer stande, in der schlechten Luft und dem noch schlechteren Gesang länger als von 7 bis 10 Uhr auszuharren, habe ich dieses Schlußduett leider nicht gehört. Fachmännischen Stimmen zufolge ist „Der Dämon" die beste Oper Rubinsteins, das mag sein; musikalisch interessanter als der „Nero" ist er gewiß, das will nicht viel sagen. Aber daß Rubinstein die specifisch dramatische Ader abgeht, das muß auch nach dem „Dämon" jedermann klar geworden sein. Die Wirkung, die ich von einer neuen, in fremder Sprache gesungenen Oper empfange, war mir jederzeit wichtig; sie gilt mir als eine (wenn auch nicht einzige) Probe auf die dramatische Begabung des Componisten. Eine lebensvolle, treffend charakterisirende, also echt dramatische Musik, meine ich, müßte im Verein mit dem Gesang und Spiel, den Costümen und Decorationen von der Bühne herab doch verständlich genug wirken, um auch einen des Idioms nicht mächtigen Zuhörer errathen zu lassen, um was es sich handelt, was die singenden Personen wollen, welches ihre Beziehungen zu einander und zu der ganzen Handlung sind. Nicht die feineren

Digitized by Google

dramatischen Motive, aber der Zusammenhang der Fabel, die Bedeutung der einzelnen Scenen müßten uns doch ziemlich klar werden. Sinn und Handlung des Rubinsteinschen „Dämon" sind mir aber in dieser russischen Aufführung ein undurchdringliches Räthsel geblieben. Ich glaube, daß wirklich nur die Russen, welche sich in das Lermontowsche Gedicht völlig eingelebt und eingeliebt haben, auch für die Rubinsteinsche Oper das nöthige Verständniß und Entzücken produciren können. Lebhaft mußte ich des armen Mosenthal gedenken, wie er vor zwanzig Jahren aus Freundschaft für Rubinstein sich abplagte, das Libretto des „Dämon" für die Wiener Hofoper „möglich" zu machen, welche Bemühung er nach redlich vergossenem Schweiß schließlich aufgab.

Daß sogar ein Schauspiel in fremder Sprache uns lebhaft zu interessiren und zu fesseln vermag, erfuhr ich im königlichen Theater zu Kopenhagen an der Aufführung eines dort ungemein beliebten Volksstückes: „Dar var engang" (Es war einmal —). Die Handlung, nach einem Märchen von Andersen, ist von dem geistvollen dänischen Poeten Holger Drachmann so klar exponirt und anschaulich geführt, daß selbst der Fremde ihr in den Hauptzügen zu folgen vermag. Die Aufführung selbst bot einen ungetrübten Genuß. Die einzelnen Darsteller zeigten ein ursprüngliches Talent neben fein ausgebildeter Technik; das Ensemble stimmte wie eine gut studirte Symphonie; Costüme und Decorationen wirkten mit der doppelten Kraft des Glänzenden und zugleich Charakteristischen. Das phantastisch-märchenhafte Stück wird richtig und reichlich von einer anmuthigen, durchaus maßvollen Musik unterstützt, welche von einem der begabtesten jüngeren Componisten Dänemarks, Herrn Lange-Müller, herrührt und seinen Namen populär gemacht hat. Ich begriff, wie Heinrich Laube, der gleich mir kein Wort Dänisch verstand, vor fünfzig Jahren von dem Spiel

Digitized by Google

der Kopenhagener Hofschauspieler entzückt sein konnte. Die Perle der Vorstellung, ja das Kronjuwel der Hofbühne überhaupt ist Frau Hennings, eine der geistreichsten Schauspielerinnen, die mir vorgekommen. Sollte ich die Art ihres Talents, wie es wenigstens in dieser Rolle erschien, durch ein Beispiel erklären, so würde ich etwa Hedwig Niemann-Raabe oder Stella Hohenfels nennen. Aber Frau Hennings spielt auch tragische Rollen, spielt überhaupt in jedem Stück, dem man Anziehungskraft und Wirkung sichern will, und, wie es heißt, alles vortrefflich. Für die hohe Tragödie mag vielleicht ihr durch solche Anstrengungen ermüdetes Organ nicht völlig ausreichen; aber in der Rolle der kindisch eigensinnigen Prinzessin, welche alle Bewerber verhöhnt, mit unberechenbaren Launen die ganze Umgebung malträtirt und schließlich durch einen kühnen, als Zigeuner verkleideten Prinzen à la Petruchio gezähmt und gebessert wird — ist Frau Hennings einfach unübertrefflich. Obwohl der Sprache unkundig, ja vielleicht gerade deshalb, konnte ich die unvergleichliche Beredtsamkeit ihres Mienenspiels, ihres Tonfalls, ihrer Bewegungen nach Gebühr bewundern. Dabei verstand die Künstlerin mit feinstem Stilgefühl das Phantastische, Märchenhafte der Gestalt durchaus festzuhalten, den Alltags-Realismus ebenso wie das Pathos einer tiefen echten Menschenseele fernzuhalten und die Rolle ungefähr so zu sprechen, wie Mendelssohn seinen Sommernachtstraum instrumentirt. Frau Hennings ist die Gattin eines Mannes, der in seiner Sphäre nicht weniger verdienstvoll für das Kunstleben wirkt und zu den notabelsten und liebenswürdigsten Persönlichkeiten Kopenhagens gehört: des Hof-Musikhändlers und Verlegers Dr. Henrik Hennings.

Digitized by Google

2. Stockholm.

„Dies schöne Leben — ach wie bald
Ist nicht der Sommer aus!
Ein Wintermantel, steif und kalt,
Deckt bald das kleine Haus."

Henrik Ibsen.

Mit dem Namen Schweden und Norwegen pflegen wir unwillkürlich die Vorstellung von Kälte, Nebel und Trübsinn zu verbinden. Die ernste Erhabenheit der Natur, die nackten Felsen, das brausende Meer, der lange, lange Winter, welcher die weit von einander Wohnenden durch eine Scheidewand von Schnee in Einsamkeit gebannt hält — das sind Eindrücke, die sich dem Charakter und der Gemüthsart der Nordländer bleibend einprägen müssen. Ueber ihren Sagen, ihren Dichtungen, ihren Melodien ruht ein Schleier oder doch ein Hauch von Schwermuth, und es ist bezeichnend, daß gerade ein schwedischer Dichter den Ausspruch that, die Melancholie sei eine Krankheit, in welcher man alles so sieht, wie es ist. Um von alledem nichts zu merken, nichts zu glauben, braucht man nur im Juni oder Juli nach Schweden zu kommen. Wie herrlich die Tage, wie viel herrlicher noch die Nächte! Der Tagesgluth folgt nicht, wie bei uns, ein durchheizter, schwüler Abend, sondern balsamische Kühle und eine entzückende, unbegreiflich helle Nacht. Da sehen wir gegen Mitternacht die Gäste in den Kaffeehausgärten ohne Licht ihre Zeitung lesen, die Musiker ohne Licht aus ihren Noten spielen. Keine Straßenlaterne brennt, wenn wir nach Hause zurückkehren; selbst der Zimmerkellner im „Grand Hôtel" findet es überflüssig, uns die Treppe hinaufzuleuchten. In diesem späten, kurzen Sommer Schwedens entfaltet sich die Vegetation wunderbar schnell. Halbgeöffneter Flieder und frische Maiglöckchen hauchen uns ihren berauschenden Duft entgegen, sechs Wochen nachdem bei uns ihresgleichen

Digitized by Google

längst verblüht gewesen. Und wie die Blumen und Bäume, so blüht auch plötzlich, mächtig die Lebensfreude des Volkes auf. Frühling, Sommer und Herbst drängen sich hier in die Frist von zwei Monaten zusammen — die kurze Wonnezeit muß fröhlich genossen, muß voll ausgekostet werden. Und darauf versteht man sich meisterhaft in Stockholm. Alles genießt sorglos die kühlen Abende, die taghellen Nächte. Auf dem Mälarsee und dem Salzsee, welche die prächtige Stadt rings umfangen, fahren unabläßig kleine, mit vergnügten Menschen beladene Dampfer nach Waxholm, Ulriksdal, Drottningholm und wie all die grünumwaldeten Lustschlösser heißen. In der Stadt selbst wogt auf den Promenaden ein behagliches Leben; bis tief in die Nacht musiciren die Orchester und Militär-Capellen auf dem Strömparterre, vor Berns' Café, bei Hasselbacken im Thiergarten. Die allgemeine Sommerfreude culminirt im ganzen Lande am 24. Juni, dem Johannestag; da wird jedes Häuschen mit frischen Birkenzweigen geschmückt und auf den norwegischen Schiffen die ganze Nacht gesungen, getrunken, getanzt. Die Musiker scheinen allenthalben aus dem Boden zu sprießen. Sogar in dem kleinen Trollhätta, das man nur wegen seiner berühmten Wasserfälle besucht, überraschte uns an diesem Tag der Anschlagzettel eines Midsommarbagen-Concerts, und darauf unter anderm ein „Czardes ur op Läderlappen af J. Strauss".

Der poetische Ausdruck alles dessen, was im schwedischen Volke an Lebenslust, Genußfreude und Uebermuth aufschäumt, ist Karl Michael Bellmann, der „schwedische Anakreon". Er hat als kleiner Zollbeamter unter Gustav III. gelebt, die Liebe, den Wein, die Natur besungen und witzige Schilderungen aus dem Stockholmer Volksleben gereimt. Mit genialer Leichtigkeit pflegte er seine Lieder zur Zither zu improvisiren, bei Gelagen tief in die Nacht hinein, bis zu völliger Erschöpfung.

Digitized by Google

Er sang seine Verse selbst, theils nach eigenen Melodien, theils nach fremden, wie sie ihm aus Volksliedern oder damals beliebten französischen Vaudevilles einfielen. In der Litteratur behauptet er nur eine bescheidene Stellung; eine sehr hohe und bleibende jedoch im Herzen seines Volkes. Hundertfünfzig Jahre sind seit der Geburt dieses Volksdichters verflossen, aber immer noch wird ihm zu Ehren alljährlich im Thiergarten, dem Prater von Stockholm, ein Sommerfest gefeiert, bei dem nur seine Lieder erklingen. Da lagert sich alles, singend und trinkend, auf dem grünen Rasen um Bellmanns kolossale Bronzestatue herum, bekränzt sie mit Blumen und beträufelt sie mit schwedischem Punsch — dem süßen, tückischen Trank, mit welchem Bellmann seinen Lebensfaden so reichlich zu benetzen liebte. Eine Suite von sechs Bellmannsliedern habe ich nur in der originellen Harmonisirung und effectvollen Instrumentirung A. Södermanns kennen gelernt — eine seltsam duftende Blüthe nordischen Bodens und von diesem kaum abzutrennen.

An diesen bezaubernden Sommerabenden pflegen die Theater leer zu bleiben. Das „dramatische Theater" (wie hier das Schauspielhaus heißt) war bereits vor Mitte Juni geschlossen, im königlichen Opernhause erhaschten wir noch die letzte Vorstellung: „Mignon". Das Opernhaus ist, wie fast alle mehr als hundert Jahre alten Theater, architektonisch kahl und in den Nebenlocalitäten, Gängen, Treppen eng und verwahrlost; der Zuschauerraum hingegen groß und bequem. Gustav III., der kunstenthusiastische Monarch, hat dieses erste Opernhaus Schwedens errichtet und selbst das Libretto verfaßt zu der von Naumann componirten Eröffnungsoper „Cora und Alonzo". Es überlief mich ein leiser Schauer bei dem Gedanken, daß auf demselben Platze, wo jetzt Mignons Zigeuner ihren lustigen Tanz aufführten, König Gustav III. von der Kugel Ankarströms niedergestreckt worden ist. Die Verschwörer hatten be-

Digitized by Google

kanntlich (1792) einen Maskenball in dem neu erbauten Opernhause zur Ausführung ihres Mordplanes benützt. Der König, tödtlich getroffen, wurde erst in ein Nebenzimmer, dann ins Schloß gebracht, wo er nach vierzehn Tagen seinen Wunden erlag. Zwei Operncomponisten, Auber und Verdi, haben dann diese im Theater vollführte Tragödie wieder aufs Theater gebracht. Es mag ein Nachklang der Geschmacksrichtung Gustavs III., vielleicht auch der Herkunft des jetzigen Königs*) sein, daß französische Opern von Auber, Adam, Gounod, Thomas eine Hauptrolle im Stockholmer Repertoire spielen. Von Richard Wagner erlebt der einzige „Lohengrin" zahlreichere Wiederholungen; seine späteren Werke sind in Skandinavien noch unbekannt, die Richtung im allgemeinen unbeliebt. Der Wagner-Kultus hat bis heute in den drei skandinavischen Reichen ein einziges, kümmerliches Ei ausgebrütet: die früher erwähnte Oper „Harold" von dem Schweden Hallén. Von einheimischen Componisten giebt man zeitweilig eine Oper Hallströms, am häufigsten die beiden Opern von Siegfried Saloman: „Das Diamantkreuz" und „Die Rose der Karpathen". In „Mignon" ist mir die Darstellerin der Titelrolle, Frau Edling, als seelenvolle Sängerin und ursprüngliches dramatisches Talent aufgefallen. Alles war schön, was sie machte, nur sie selbst nicht. Desto höher achten wir die Wirkung, die sie erzielte, und zwar mit den einfachsten künstlerischen Mitteln. Der Wohlklang ihrer tiefen Mezzosopranstimme schien sich zu steigern durch die Wärme und

*) Der Großvater des jetzt regierenden Königs, Karl XIV. Johann (Bernadotte), war bekanntlich in Pau in Frankreich geboren, wo sein Vater Advocat war. Er wurde, nachdem er Marschall von Frankreich und Prinz von Ponte-Corvo geworden, von den schwedischen Ständen zum Nachfolger König Karls XIII., der kinderlos war, gewählt und von diesem adoptirt.

Digitized by Google

Innigkeit ihres unmittelbar überzeugenden Vortrages. Neben Frau Edling verblaßten die Uebrigen, ohne zu stören. Die Oper in Stockholm hat sehr mit der Sparsamkeit der Volksvertretung zu kämpfen. Die Bauern, die in der zweiten Kammer das große Wort führen, wehren sich gegen jeden Zuschuß zur Subvention der Oper, deren Nutzen sie nicht zugeben und allerdings auch nicht mitgenießen. Sind einmal diese Hindernisse überwunden, so dürfte die Stockholmer Oper rasch zu erfreulicher Blüthe gelangen; sie besitzt in Herrn Nordquist (dem früheren Capellmeister) einen erfahrenen, gründlich gebildeten Director, ferner ein tüchtiges Orchester und gut musikalische Sänger. Von allen in „Mignon" Mitwirkenden, unter denen doch nur Frau Edling als ein bedeutendes Talent hervorragte, hat niemand distonirt oder geschrieen. Im schwedischen Volke steckt ein unverkennbares Talent für Gesang, und zwar für eine bestimmte Art des Gesanges, welche mehr nach der musikalischen Schönheit, als nach der dramatischen Energie gravitirt. In Jenny Lind und Christine Nilsson haben wir die feinsten Blüthen schwedischer Gesangskunst kennen gelernt. Das sind freilich exceptionelle Erscheinungen. Allein was sie Charakteristisches gemeinsam haben mit einander und wieder mit anderen jüngeren Landsleuten (Mademoiselle Arnoldson in Paris, Alma Fohström, Filip Forstén), ist so eigenartig, daß es wohl mit dem Naturgrunde zusammenhängen, als physiologische und musikalische Anlage im Volke selbst schlummern muß: die weiche, leicht ansprechende Tonbildung, der durchsichtig klare Vortrag, vor allem die Feinheit des Gehörs. Ein Beispiel höchster Empfindlichkeit des Gehörs hat uns vor fünfzehn Jahren das „Schwedische Damenquartett" in Wien gegeben. Wie diese vier weißgekleideten Damen, mit der blaugelben Schärpe als einzigem Schmuck, bescheiden vortraten und ohne Beihilfe eines angeschlagenen Accordes oder Grundtones

Digitized by Google

vollkommen gleichzeitig mit haarscharfer Intonation einsetzten, den Ton bald anschwellend, bald verhauchend, wie aus Einer Kehle — das bleibt uns unvergeßlich. Die Führerin dieses Damenquartetts, Frau Marie Petterson, lebt jetzt in Stockholm und hat, aus freundlicher Anhänglichkeit an Wien, mich dort besucht. Die drei anderen Sängerinnen haben sich seither gut verheirathet, und so ist die Ehe, welche so häufig eine Einzelne der Kunst entreißt, hier grausam viertheilend in ein ganzes Quartett gefahren.

Daß dieses reine, klangschöne Zusammensingen, wie wir es an dem Damenquartett bewundert haben, keine vereinzelte Erscheinung ist in Schweden, davon überzeugte uns eine Chorproduction der Studenten von Upsala. Die sangeskundigen Söhne der altberühmten Hochschule pflegen in den Ferien zeitweilig Ausflüge zu machen und hie und da gegen bescheidenes Eintrittsgeld ein Concert zu geben zum Besten ihres Universitätsfonds. In Gothenburg hörte ich eine solche Production, zu welcher die ganze Stadt in dem angenehmen Garten „Trädgards förening" zusammenströmte. Die Studenten, etwa 24 bis 30 an der Zahl, in Frack und weißer Halsbinde mit dem blau-gelben Band darüber, betraten das Podium und begannen, gleichfalls ohne jedes Accompagnement, mit größter Sicherheit und Reinheit ihre Chöre vorzutragen. Es waren nicht weniger als fünfzehn Nummern, welche sie sämmtlich auswendig sangen! Diese Studenten-Production hatte gar nichts Virtuosenhaftes und war dennoch eine virtuose Leistung. In dem Programm fanden wir neben den nationalen Componisten Lindblad, Södermann, Kyrulf und anderen auch Mendelssohn und Reissiger vertreten. Die einschmeichelnde Wirkung schwedischer Stimmen wird wesentlich unterstützt durch die Sprache, welche, gesprochen oder gesungen, ungleich weicher, melodischer klingt, als sie sich gedruckt in Buchstaben präsentirt. Es liegt dies,

Digitized by Google

abgesehen von ihren zahlreichen Vocalen, größentheils darin, daß das k wie das italienische c vor einem e oder wie das czechische č ausgesprochen wird; so lautet zum Beispiel kellare (der Keller) čellare, kyrkan (die Kirche) čjerkan. Weniger Neigung und Talent als für den Gesang zeigen die Schweden für das Instrumentalfach. In dem Opernorchester von Stockholm sitzen viele Deutsche und Böhmen, auch müssen Militärmusiker häufig aushelfen. In dem kleinen Gothenburg leben mehrere böhmische Musiker in guten Stellungen. Damit es aber an musikalischer Gegenseitigkeit nicht ganz fehle, ist der schmucke Baritonist, welcher in dem Studenten-Concert die Soli sang, nach — Pilsen engagirt worden. In dem recht tüchtigen Orchester, das in Gothenburg mit dem Upsala-Chor alternirte, befindet sich, wie man mir sagte, ein einziger schwedischer Musiker. Sollte diese Abhängigkeit vom Auslande etwa daher rühren, daß das Stockholmer Conservatorium zur Zeit nicht genug Orchestermusiker auszubilden vermag, so dürfte diesem Uebelstande wohl bald abgeholfen werden. König Oskar II. wird schon dafür sorgen.

Es dürfte gegenwärtig keinen Monarchen in Europa geben, der mit so gründlicher musikalischer Einsicht und aus dem innersten Gefühle heraus die Tonkunst in seinem Lande fördert. Unermüdlich ist die Thätigkeit des Königs für die von Gustav III. anfangs mit kärglichen Mitteln und in kleinem Umfange gestiftete „Schwedische Musik-Akademie". Oskar II. hat als Kronprinz neun Jahre lang dieser Anstalt als Präses vorgestanden; nicht als bloßer „Ehrenpräsident", sondern als thatsächlich leitendes Oberhaupt. In dieser Eigenschaft hat Prinz Oskar Fredrick durch seine beständige Anwesenheit bei den Sitzungen und seine häufigen Besuche während der Lehrstunden die Akademiker, Professoren und Schüler zu erhöhtem Eifer für ihre Kunst ermuntert und überhaupt wie mit einem

Digitized by Google

Zauberschlage die früher kränkelnde Anstalt zu rascher Blüthe gebracht. Eine seiner ersten Maßregeln war die durchgreifende Reorganisation des Conservatoriums, sodann ein ausgearbeiteter Vorschlag zur Verbesserung des Kirchengesangs. Als der Kronprinz 1872 den Thron bestieg, legte er das Präsidium der Musik-Akademie nieder, blieb jedoch ihr Protector. Er überschickte dem Reichstag einen Vorschlag wegen Erbauung eines eigenen Hauses für die Musik-Akademie, welche in gemietheten Räumen untergebracht war. Ohne Discussion wurde der Antrag einhellig von beiden Kammern genehmigt und das neue Haus, dessen innere Einrichtung der König mit einer großen Summe bestritten hatte, im Herbste 1877 eröffnet. Bei allen in den Jahren 1864 bis Ende 1871 vorgekommenen feierlichen Anlässen und Gedenktagen hat König Oskar (damals Kronprinz) persönlich die Festrede gehalten. Diese sorgfältig ausgearbeiteten Reden, welche in einer guten deutschen Uebersetzung von Emil Jonas mir vorliegen, sind ein merkwürdiges Document für die musikbildende schöpferische Thätigkeit des Königs und ein bleibendes Denkmal seiner hohen Geistes- und Gemüthsart. Es waltet darin eine durchwegs ideale Anschauung, welche jedes Vorkommniß aus einem hohen Gesichtspunkt faßt und erst allmählich, langsamen Fluges sich zu der Realität des Tages herabsenkt. Angeboren ist dem Könige ein poetischer Sinn, der über glückliche Bilder und Gleichnisse verfügt; er hat in der Jugend auf der Universität Upsala viel gedichtet, auch Herders Cid ins Schwedische übersetzt. Der eminent ideale und poetische Charakter herrscht in jeder dieser Ansprachen. Er ist fest ausgeprägt schon in der allerersten Rede vom 17. December 1864, welche mit den Mitteln des philosophischen Dichters Ursprung, Zweck und Wirkung der Tonkunst in großen Zügen darlegt. Diese Festrede, welche einem nationalen Gedenktage galt, schildert auch den Charakter der

Digitized by Google

nordischen Musik mit treffenden Worten.*) Der König beschränkt sich aber in seinen Festreden keineswegs auf allgemeine ästhetische Betrachtungen; er behandelt auch ganz concrete, praktisch wichtige Fragen. So erörtert er bei der Jahresfeier von 1865 ausführlich die nothwendigen Reformen der Kirchenmusik in Schweden und macht Vorschläge zur Umarbeitung des jetzigen Choralbuches. Ein andermal entwickelt König Oskar den Begriff des Classischen in der Kunst, ein drittes Mal seine Ansichten über Gesangskunst.**) Wieder

*) „Die nordische Volksmusik zeichnet sich durch wechselnde Rhythmen, großen Harmonien-Reichthum und vor allem durch die Wahrheit und Reinheit aus, womit ihre Melodien unsere ernste Natur und unsere eigenthümliche Volkslaune widerspiegeln. Unsere Volksweisen sind einfache Echos aus den tiefen Wäldern, den hohen Bergen, den vielbuchtigen Binnenseen, den reißenden, brausenden Wasserfällen. Sie scheinen wirklich an kalten, langen Winterabenden am prasselnden Feuer des Fichtenholzes heimisch zu sein; sie scheinen sich am liebsten fern von den Menschenwohnungen, in den bleichen Sommernächten des Nordens hören zu lassen. Sonnengluth verrathen sie nicht, aber um so mehr warme Innigkeit und ungekünsteltes Gefühl. Sie gehen aus dem Schoße eines Volkes hervor, das nur durch ausdauernde Arbeit der gefrorenen Erde seinen Lebensunterhalt abzuringen vermag; ein Volk, dessen große Mehrzahl mehr als andere Völker darauf angewiesen ist, ein einsames Leben zu führen, das infolge dessen unverkennbare Anlagen für eine melancholische, ja mystische Weltanschauung verräth, das aber ein weiches und treues Herz besitzt und das Proben von ernster Gesinnung und ausdauerndem Willen gegeben hat. Deshalb können die schwedischen Volksweisen nie und nirgends verfehlen, einen tiefen Eindruck zu machen."

**) Eine Stelle in dieser Festrede lautet: „Ein geistiges Element muß hinzutreten, damit ein Gesang wirklich diesen Namen verdiene. Soll der gesungene Ton zum Herzen dringen und nicht blos zum Ohr, so muß er Farbe besitzen; soll der Gesang in seiner Totalität dauerhaften Eindruck auf die Zuhörer machen, so muß er wirklich bewußtes Gefühl besitzen, das nur durch den rechten Accent und in demselben

Digitized by Google

eine andere Festrede geht von der Bedeutung des Gehörs aus und erweitert sich zu einem vollständigen akademischen Vortrag über die (damals noch neuen) akustischen Entdeckungen und Erfindungen von Helmholtz. Ein besonders feierlicher Gedenktag, das hundertjährige Jubiläum der 1771 gestifteten „Musik-Akademie", bietet dem König Veranlassung, eine gedrängte und doch farbenreiche Skizze der Geschichte der Musik in Schweden zu entwerfen, von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Waren in einem Jahreslaufe bedeutende Mitglieder oder Wohlthäter der Musik-Akademie verstorben, so unterließ es der König nie, ihnen selbst einen würdigen, herzenswarmen Nachruf zu widmen. Vorher wurden die Nekrologe dieser Verstorbenen von dem Bibliothekar der Akademie, Herrn Frithiof Cronhamn, gelesen, einem jungen Musikgelehrten von umfassender Bildung und frischem, beweglichem Geist.

Die Ueberzeugung, „daß es etwas noch Höheres giebt als den Begriff vaterländisch, nämlich den Begriff des rein Menschlichen", bethätigte König Oskar, indem er Beethovens hundertsten Geburtstag am 16. December 1870 mit einer eigenen großen Festrede feierte, in welcher seine Begeisterung für den großen deutschen Tondichter in vollen Glockentönen ausklingt. Darin wird unter anderem an dem Lebensgang Beethovens der Gedanke verfolgt, daß die innere

---

zum Ausdruck kommt. Die Klangfarbe möchte ich das Nervensystem des Gesangs, sein sensitives Element nennen; den Accent hingegen als sein Mark, das Kräftige, das Bestimmende des Charakters des Gesangs und der beabsichtigten Seelenstimmung bezeichnen. Alle wirklichen Sänger und Sängerinnen haben, indem sie die Bedeutung der Farbe und des Accents einsahen, sich diese mächtigen Mittel, welche, unabhängig von dem Klang-Element in ihrer Stimme, ihnen zu Gebote standen, sich angeeignet und sie benützt. So machte es unsere Jenny Lind."

Digitized by Google

Arbeit des tondichtenden Geistes am meisten Ruhe nach außen erfordert: „Dem Auge des Bildhauers oder Malers theilen sich tausend umgebende Gegenstände in wechselnder Formenschönheit und Farbenpracht mit. Der Tonkünstler wiederum muß ausschließlicher der mystischen Mahnung der inneren Stimme lauschen. *Aus seiner eigenen Seele* müssen die Quellen emporsprudeln, aus deren klaren, spiegelnden Wellen die Genien emportauchen, um den Wohllaut weit in der Runde zu verbreiten.“ Als die Unterredung, zu welcher mich der König huldreich berufen hatte, unter anderem jenen Ausspruch streifte, erlaubte ich mir zu bemerken, daß die Methode der „Zukunftsmusiker“ den geraden Gegensatz dazu bilde, indem diese, anstatt „der inneren Stimme zu lauschen“, bemüht seien, irgend ein Bild von Kaulbach, ein philosophisches Gedicht von Schiller, eine Tragödie von Shakespeare symphonisch nachzubilden. „Auch daraus,“ entgegnete der König, „kann noch Gelungenes entstehen, wenn der Componist vorher jene von außen geholten Sujets vollkommen in sich verarbeitet und ausgereift hat; aber es bleibt immer *eine Secundogenitur*.“ Ein frappanter Ausdruck, der dem Könige allein gehört.

König Oskar ist eine hohe, majestätische Gestalt mit leicht ergrautem Haar, ruhigen Bewegungen und sehr ernstem, sinnendem Blick. Er spricht mit ungemein wohlklingendem Organ das Deutsche vollkommen correct, nur hin und wieder vor der Wahl eines bezeichnenden Ausdruckes etwas innehaltend. Man könnte die deutsche Conversation des Königs ungefähr so charakterisiren, wie *Daudet* die französische des Dichters Turgenjew: „Il parlait un français très pur, avec un soupçon de lenteur, à cause de la subtilité de son esprit.“

Digitized by Google

Digitized by Google

XIV.

Erinnerungen eines Impresario.

(1887.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Wer kennt nicht Moriz Strakoſch, den vielerfahrenen, weitgereiſten Operndirector und Sängerinnen-Großhändler? Seit vierzig Jahren fungirt er als muſikaliſches Kabel zwiſchen Europa und Amerika. Stets wechſelvoll und bewegt, iſt ſeine zwiſchen Kunſt und Geſchäft emſig vermittelnde Thätigkeit ihm eine fortſprudelnde Quelle von Denkwürdigkeiten geworden. Strakoſch hat das Opernweſen in Frankreich, Italien, England, Deutſchland und Amerika gründlich kennen gelernt; mit allen gefeierten Sängern, Componiſten, Virtuoſen hat er verkehrt und Einblick in ihre Kunſt, in ihre Lebensweiſe, ihre Privatverhältniſſe gewonnen. Gewandter Erzähler, wußte er kürzlich eine vornehme Tiſchgeſellſchaft in London ſo lebhaft und anhaltend zu intereſſiren, daß ſie ihn ſchließlich beſtürmte, ſeine Erlebniſſe für die Öffentlichkeit zu Papier zu bringen. „Ich habe oft daran gedacht," erwiderte der Impreſario, „aber zwei Bedenken hielten mich immer wieder zurück. Fürs erſte iſt es leichter, zu plaudern, als zu ſchreiben, und ich bin kein Meiſter der Feder; ſodann fürchte ich, gewiſſe Empfindlichkeiten zu verletzen durch freimüthige Kritik oder Mittheilung wahrhafter, nicht jedermann willkommener Details." Ueber das erſte Bedenken halfen ihm die Freunde durch den

Digitized by Google

Vorschlag hinweg, er möge sich der Mitarbeit eines gewandten französischen Stilisten versichern, welcher das ihm von Strakosch im Zusammenhange Erzählte niederzuschreiben und zu redigiren hätte. Auf diesem Wege sind auch wirklich die „Souvenirs d'un Impresario" entstanden, welche, Strakoschs Erlebnisse in der dritten Person erzählend, soeben, hübsch ausgestattet, bei Paul Ollendorf in Paris erschienen sind. Auch das zweite Bedenken wurde dem Erzähler glücklich ausgeredet. Eigentlich hätte es ernsthafter Widerlegung gar nicht bedurft, denn Strakosch ist kaum fähig, ein Wort niederzuschreiben, das Lebende compromittiren oder verletzen könnte. Ich kenne keinen „public character", der nachsichtiger, wohlwollender, ja bis zur Furchtsamkeit vorsichtiger in seinen Urtheilen wäre, als Moriz Strakosch. Seine „Souvenirs" bestätigen das vollständig. Nicht nur enthalten sie nicht die leiseste Kränkung irgend einer Persönlichkeit, sie überschütten mit einem wahren Sturzbad von Lob und Bewunderung alle Componisten, Sängerinnen, Virtuosen, Capellmeister und Kritiker, mit welchen unser Impresario je in Berührung gekommen. Das ist die schwache Seite des Buches. Strakosch läßt durch fünf bis sechs Kapitel alle diese großen und kleinen Celebritäten Revue passiren, um vor jeder ein tiefes, tiefes Compliment zu machen. Der kleinste intime Charakterzug, welchen Strakosch, aber nur er, an einer dieser Berühmtheiten beobachtete; das flüchtigste Abenteuer, das er selbst, aber nur er, mit ihnen erlebte, hätten sein Buch werthvoller gemacht, als dieser allen Personen gleichmäßig gespendete und dadurch werthlose Weihrauchqualm. Interessant und belehrend sind hingegen alle Kapitel, in welchen Strakosch seine eigenen Erfahrungen und Beobachtungen über Theaterführung und Virtuosen-Reisen mittheilt. Mit etwas mehr Freimuth hätte er sie noch bedeutend vermehren, allerlei Schäden

Digitized by Google

noch unverhüllter aufzeigen und manche Celebrität noch getreuer porträtiren können.

Der bekannte Ausspruch, ein guter Impresario müsse als Künstler und als Enthusiast geboren sein, bewährt sich an Strakosch. Als elfjähriger Knabe schon tritt er in Brünn mit einem Clavierconcert von Hummel vor das Publikum und concertirt erfolgreich in Deutschland. Allein der Ehrgeiz des Clavier-Virtuosen füllt ihn nicht aus. Auf der Bühne möchte er glänzen, Tenor werden! Wirklich wird er in dieser Eigenschaft in Agram engagirt, mit einer Monatsgage von 30 Francs. Leider reducirt der selber stark reducirte Theater-Director bald auch diese bescheidene Gage, und Strakosch wendet sich nach Italien, um sich dort in der Gesangskunst zu vervollkommnen. Er hat einen Empfehlungsbrief an Judith Pasta, die große Sängerin, für welche Bellini seine Norma und Sonnambula geschrieben. Sie lebte damals, bereits von der Bühne zurückgezogen, in einer prächtigen Villa am Comer-See, wo sie unentgeltlich Gesangunterricht ertheilte. Die großmüthige Frau pflegte diejenigen ihrer Schülerinnen, von welchen sie sich keinen Erfolg auf der Bühne versprechen konnte, zu versorgen. Damit hielt sie dieselben von einer Laufbahn ab, die ihnen ein Leben voll Kummer und Täuschungen bereitet hätte. Ihr Gesicht strahlte von Gutmüthigkeit, zeigte aber zur Zeit von Strakoschs Besuch keine Spur mehr von ehemaliger Schönheit. Sie empfing den jungen Mann sehr wohlwollend und hörte ihn an, rieth ihm jedoch, das Clavierspiel nicht aufzugeben. „Bleiben Sie in meiner Nähe wohnen," fügte sie hinzu, „ich werde in Ihrer Gegenwart meine Gesangstunden geben, und da können Sie lernen, was großer Vortrag, was echte italienische Gesangskunst ist, die ja von Tag zu Tag mehr verschwindet." Die Pasta war, wie sie selbst gestand, nur durch unablässiges Studium zu ihrer hohen Meisterschaft

Digitized by Google

gelangt, während im Gegentheil ihre einzige Rivalin, die Malibran, dem angeborenen Genie und momentaner Begeisterung mehr verdankte, als systematischem Studium. Strakosch blieb drei Jahre bei der Pasta und dankt ihr die Unterrichts-Methode, die ihn befähigt hat, später selbst eine Adelina Patti auszubilden. Eine Zeitlang reist er nun wieder als Clavier-Virtuose und geräth 1848 in Paris mitten in die Februar-Revolution. Das öffentliche Interesse für Musik war auf lange hinaus durch die Politik verdrängt. Was hatte damals ein Clavierspieler in Europa zu hoffen? Strakosch, rasch entschlossen, sucht sein Heil in Amerika. Damals leitete Salvatore Patti, der Vater Adelinas, die italienische Oper in Newyork, und zwar mit sehr ungünstigem Resultat. Um ihm zu Hilfe zu kommen, veranstaltete Strakosch mit diesem Opernpersonal ein „Festival", das den Bedrängten viel Geld einbrachte. Nach diesem Concert engagirte er Amalia Patti (die Schwester der damaligen sechsjährigen Adelina) nebst der Sängerin Parodi und durchzog mit ihnen concertirend Amerika. Er war unversehens Impresario geworden und ist es bis heute geblieben. Nach dieser zweijährigen Tournée in Amerika vermählte sich Strakosch mit Amalia Patti und wurde so der Schwager Adelinas, die er bis zu ihrer Verheirathung mit dem Marquis de Caux nicht verlassen hat. Ich übergehe hier die ohnehin bekannte Jugendgeschichte Adelina Pattis, doch kann ich nicht zu rühmen unterlassen, wie warm und bewundernd Strakosch wiederholt von Adelina spricht, mit welcher ihn doch ihre erste und noch schroffer ihre spätere Heirath (Nicolini) entzweit hat. Charakteristisch für die Patti ist folgender Zug. Als sie im Mai 1868 in der katholischen Kirche zu Clapham bei London vermählt werden sollte, machte man die betrübende Entdeckung, daß sie von religiösen Pflichten und Gebräuchen gar keine Ahnung hatte. In ihrer Kindheit war der religiöse Unterricht vollständig vergessen

Digitized by Google

worden; unmittelbar vor ihrer Trauung wurde die fünfundzwanzigjährige Braut zur Firmung und zum ersten Male zur Beichte geführt. Diese Geschichte erinnert mich an ein eigenes komisches Erlebniß. Ich besuchte in Wien die Patti an einem Charfreitag und fand sie beim Mittagsessen, einem Braten wacker zusprechend. Das überraschte mich, da ja Theaterleute, die zugleich Katholiken und Italiener sind, dreifach strenge Faster zu sein pflegen. „Wir Tänzerinnen," sagte mir einmal eine berühmte Ballerine, die auch an gewöhnlichen Freitagen keinen Bissen Fleisch angerührt hätte, „wir Tänzerinnen stehen ohnehin mit einem Fuß in der Hölle; deshalb müssen wir den andern um so fester in den Himmel stellen." „Warum soll ich denn gerade am Charfreitag kein Fleisch essen?" fragte gereizt Adelina, als ich eine leichte Verwunderung nicht unterdrücken konnte. „Ja, haben Sie denn nie gehört," beschwichtigte ich, „daß die Kirche das Fasten in der Charwoche vorschreibt und in der gesammten Christenheit kein Mensch am Charfreitag Fleisch ißt?" — „Nein," polterte sie, „das habe ich nie gehört, es ist auch gewiß nicht wahr, kann nicht wahr sein und ist sicher wieder ein Scherz von Ihnen!"

Sehr lehrreich sind die Kapitel über London und was Strakosch von den beiden italienischen Opern-Unternehmungen daselbst erzählt, die einander fortwährend zu überbieten suchen und richtig gegenseitig ruiniren. Diesen Kampf zwischen dem Coventgarden-Theater und Her Majestys Theater habe ich 1862 auf einem seiner Höhepunkte miterlebt und damals in meinen Londoner Briefen geschildert. Es war früher nicht besser und später auch nicht. Vor vierzig Jahren dirigirte Mr. Lumley die italienische Oper in Her Majestys Theater und darin die berühmtesten Sänger wie Mario, Gardoni, Tamburini, Lablache, die Grisi, Persiani 2c. Am Schluß der Saison proponirte er ihnen, wie gebräuchlich, die Erneuerung

Digitized by Google

des Contractes für die nächste Saison. Zu seinem Erstaunen lehnten sie den Antrag einfach ab. Die Ursache, welche Lumley erst später erfuhr, war eine heimliche Verschwörung dieser Künstler, das Coventgarden-Theater selbst zu miethen, um dort auf eigene Rechnung zu spielen. Lumley beschloß, dieser Concurrenz entgegenzutreten, suchte eine neue Gesellschaft zusammen und gewann dafür zu seinem Glück die Jenny Lind. Mit dieser außerordentlichen Sängerin und dem ihm treugebliebenen Lablache eröffnete er die Saison in Her Majestys. Gleichzeitig wirkten in Coventgarden die gefeiertesten Künstler: Mario, Tamberlick, Ronconi, die Viardot, Grisi, Persiani u. a. Resultat dieses Kampfes war der Bankerott beider Gesellschaften; profitirt hatte nur das Publikum. Aber um ein Theater zu führen oder ein Journal zu gründen, meint Strakosch, findet man immer Geld. Wirklich fand sich in der Person des Bierbrauers Delafield ein sehr reicher Opern-Enthusiast, der den Muth hatte, das sinkende Coventgarden-Theater zu übernehmen. Nach zwei Saisons hatte er 2,500,000 Francs verloren und war ein ruinirter Mann. Nun konnte wieder Lumley triumphiren: wurde Coventgarden gesperrt, so blieb sein Opernhaus das einzige in London. Allein es kam anders. Die Künstler des Coventgarden-Theaters bildeten eine eigene Gesellschaft und stellten einen energischen Director, Frederick Gye, an ihre Spitze. In wenigen Jahren hatte Gye dieses Opernhaus wieder hoch emporgebracht und zwang seinen Nebenbuhler, Her Majestys Theater zu schließen. Gye war vom Administrator zum selbständigen Chef von Coventgarden avancirt, als ihm unversehens dasselbe widerfuhr, was früher Herrn Lumley geschehen war: seine besten Kräfte, Mario und die Grisi, verließen ihn und traten zu einem Herrn Smith über, der sich anschickte, Her Majestys Theater zu eröffnen. Dieser Smith war nicht so reich, wie sein Vorgänger Delafield, aber

Digitized by Google

ebenso unfähig. Indessen besaß er Schlauheit genug, um sofort ein Anerbieten anzunehmen, das ihm Gye im geheimen machte. Dieser gab Smith baare 100,000 Francs gegen das Versprechen, sein Theater gar nicht zu eröffnen. Es ward ausgemacht, daß weder das Publikum noch die Künstler von diesem Staatsstreiche früher Kenntniß erhalten sollten, als im Augenblicke, wo Smith sein Programm zu veröffentlichen hatte. Anstatt des Programms annoncirte Director Smith, daß Her Majestys Theater — geschlossen bleibe. Ohne den geringsten Scrupel überließ dieser geriebene Speculant die von ihm engagirten Künstler, darunter Mario, die Grisi und die eben von Amerika herübergekommene Adelina Patti ihrem Schicksal. Durch viele Jahre strahlte nun die italienische Oper des Coventgarden-Theaters in höchstem Glanze. Strakosch nennt den (kürzlich verstorbenen) Frederick Gye das Muster eines Operndirectors; hauptsächlich weil er nicht in den heute allgemeinen Fehler verfiel, einzelnen „Sternen" unmäßige Gagen zu zahlen. In diesen kaum mehr zu erschwingenden Honoraren der ersten Sänger erblickt Strakosch die Hauptursache des überall eingetretenen Niederganges der italienischen Oper. Die Patti, welche mit den übrigen Künstlern des Mr. Smith vor den verschlossenen Thoren von Her Majestys Theater stand, wollte Gye gar nicht engagiren. „Was soll mir das kaum siebzehnjährige, total unbekannte Mädchen neben einer Grisi und Miolan-Carvalho?" Aber dem eigensinnigen Gye stand ein hartnäckiger Strakosch gegenüber. Er bestand auf dem Debüt Adelinas. Endlich bewilligte Gye, daß die Kleine dreimal ohne die geringste Entschädigung auftreten dürfe; gefällt sie, so wolle er sie für fünf Jahre mit einem lächerlich geringen Honorar engagiren. Dieser Contract mußte *vor* dem Auftreten der Patti unterzeichnet werden, und er wurde — trotz ihres unerhörten Erfolges — gewissenhaft durch fünf Jahre

Digitized by Google

eingehalten. Uebrigens hat Gye auch später der Patti — bis zu ihrer Heirath mit de Caux — niemals mehr als 3000 Francs per Abend bezahlt. (Vor zwei Jahren bezog die Patti in Amerika für jede Vorstellung 25,000 Francs!) Auch Mario und die Grisi haben im Zenith ihres Ruhmes von Gye nicht mehr als 1250 Francs für den Abend erhalten. Nach Gyes Tode führte dessen Sohn Ernest Gye in neuester Zeit die Idee seines Vaters aus, Her Majestys Theater, das unter Herrn Mapleson (mit der Tietjens als Primadonna) wieder zu floriren begann, ihm abzukaufen, so daß die italienische Oper in Coventgarden wieder ohne Rivalen dastand. E. Gye vereinigte eine ganze Milchstraße von „Sternen" und brachte viele interessante Novitäten. Trotzdem machte das Unternehmen Bankerott, nicht etwa durch Theilnahmslosigkeit des Publikums, sondern weil die Unkosten regelmäßig die Einnahmen überstiegen. Ein Theater faßt nur eine bestimmte Anzahl von Zuschauern; erhöht man die Gagen der Künstler, so müßte man gleichmäßig den Fassungsraum des Theaters vergrößern. Das vermag aber kein Architekt. Hätte Herr Ernest Gye diese Wahrheit begriffen, wir würden nimmermehr die jetzige abscheuliche Verwandlung der berühmtesten italienischen Opernbühne in einen Circus erlebt haben.

Von Amerika stammen die enormen Sängerhonorare, welche in der alten wie in der neuen Welt das Verderben der Theater-Unternehmer geworden sind und das der Italienischen Oper selbst. Ein Millionär aus der Havana, Namens Marty, war der erste, der in einem auf seine Kosten erbauten Theater italienische Vorstellungen gab. Er verdankte seinen außerordentlichen Reichthum dem seltsamen Privilegium, auf der Insel Cuba allein Fische verkaufen zu dürfen. Marty zog mit seinen italienischen Sängern von der Havana nach Newyork, wo sie in Castle Garden, einem 10000 Zuhörer fassenden

Digitized by Google

Saale, ihre ersten Vorstellungen gaben. Von da datirt der Geschmack der Amerikaner an der italienischen Oper. Da Castle Garden eigentlich nur für Concerte geeignet war, baute Marty ein neues, passenderes Theater, das „Astor place Opera House", das in den ersten zwei Jahren von Salvatore Patti dirigirt wurde. Bis dahin (1846) hatte noch keine regelmäßig organisirte Italienische Oper in Newyork stattgefunden. Nach dem Bankerott Salvatore Pattis fanden Herr Fry und nach ihm ein Vetter von Strakosch, Maretzek, in diesem Unternehmen das gleiche Schicksal. Nach solchen Erfahrungen hätte man an das Ende der italienischen Oper in Newyork glauben sollen. Das Gegentheil geschah; reiche Kunstfreunde bauten ein neues Operntheater, die „Academy of Music". Moriz Strakosch übernahm gemeinsam mit B. Ulmann die Direction und setzte trotz der mißtrauischen Opposition Ulmanns das erste Auftreten der Patti durch. Jetzt besitzt Newyork zwei große, der italienischen Oper gewidmete Theater, deren jedes 3000 bis 4000 Zuschauer faßt: die Musik-Akademie und das „Metropolitan Opera House". Die Idee zu letzterem stammt von Moriz Strakosch. Der dafür projectirte Baugrund gehörte dem kürzlich verstorbenen reichsten Amerikaner Vanderbilt und war von diesem für 300 000 Dollars zugesagt worden. Als aber Strakosch, mit den nöthigen Fonds versehen, sich einfand, um den Contract zu unterzeichnen, erklärte Vanderbilt den Verkauf für unausführbar. Dem projectirten Theater gerade gegenüber befand sich nämlich eine Kirche; der Geistliche derselben beschwor Vanderbilt, er möge auf seinem Grunde eine solche Concurrenz zwischen dem Guten und dem Bösen nimmermehr gestatten. Wahrscheinlich befürchtete Vanderbilt selbst den Sieg des Theaters über die Kirche und machte lieber den Verkauf rückgängig, um nur den Platz im Himmel nicht zu gefährden, den er jetzt hoffentlich einnimmt. Einige Jahre

Digitized by Google

später ist Strakoschs Project auf einem anderen Platze von einer Gesellschaft von Actionären ausgeführt worden. Es wurde mit glänzendem Erfolge unter der Direction von Henry Abbey eröffnet, den die Amerikaner den „Napoleon der Theater-Directoren" nennen. Er stattete die Oper mit unerhörtem Luxus aus, bewilligte die riesigsten Sänger-Honorare und hatte an täglichen Unkosten 40 000 Francs zu zahlen. Das Theater blieb stets gut besucht; trotzdem schloß Abbey die Saison mit einem Verlust von mehr als anderthalb Millionen. Es that ihm nicht übermäßig weh; außer einem Theater in Boston und einem in Chicago besaß Abbey noch zwei in Newyork, und während seine Kasse im Opernhause sich leerte, füllte sie sich in seinem Star-Theater, wo Irving und die Ellen Terrey das Publikum entzückten. Aber die Oper im Metropolitan House wollte er nach solchen Erfahrungen nicht wieder übernehmen. Auch Strakosch, dem man sie antrug, lehnte ab, und so entschlossen sich die Actionäre, anstatt der italienischen Opernvorstellungen deutsche unter der Direction von L. Damrosch zu geben. Die erste Saison schloß mit einem Deficit von 500 000, die zweite sogar von 900 000 Francs. Zum Glück sind die Millionäre, welche die Gesellschaft der Metropolitan-Oper bilden, nicht sehr empfindlich für solchen Verlust, der, unter sie vertheilt, nur ein geringes Opfer für jeden einzelnen bedeutet.

Nach dem interessanten Kapitel über Amerika behandelt Strakosch die Italienische Oper in Paris, London und Wien und kommt zu dem Resultat, daß sie in allen diesen Städten, wie in Newyork, zu Grunde ging und zu Grunde gehen mußte durch die unsinnigen Honorare der ersten Sänger. Er glaubt an das Wiederaufleben der Italienischen Oper, sobald jenes „Star-System" beseitigt und dem Publikum ein gleichmäßig gutes Ensemble geboten wird anstatt einer oder zweier un-

Digitized by Google

genügend unterstützter Gesangsgrößen allererſten Ranges. Er überſieht hier, wie ich glaube, eine andere ebenſo wichtige Urſache des Niederganges dieſer Unternehmungen: die jetzt herrſchende Armuth des italieniſchen Opern-Repertoires. Die bekannten älteren italieniſchen Opern ſind, da ſie ja einen feſten Beſtandtheil auch des deutſchen und franzöſiſchen Repertoires bilden, ſo ſehr abgenützt, daß ſie uns nur durch ganz eminente, alſo ſehr koſtſpielige, Geſangskünſtler noch anziehend gemacht werden können. Wäre die muſikaliſche Productivität Italiens heute ſo ergiebig, wie zur Zeit Roſſinis, Bellinis, Donizettis und des jungen Verdi, ſo würde das Intereſſe an den neuen Werken ſelbſt die jetzt ausſchließlich den Sängern zugewendete Aufmerkſamkeit heilſam abſchwächen. So lange uns die Italiener nicht wieder einen üppigen Blumenflor von neuen Opern mitbringen, werden regelmäßige italieniſche Stagiones, in Deutſchland wenigſtens, keine Zukunft haben und höchſtens das flüchtige Intereſſe an einigen ganz auserleſenen, alſo ſehr theuren Geſangskünſtlern gewähren.

Digitized by Google

G. Pätz'sche Buchdr. (Lippert & Co.), Naumburg a/S.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01948 1269

Digitized by Google